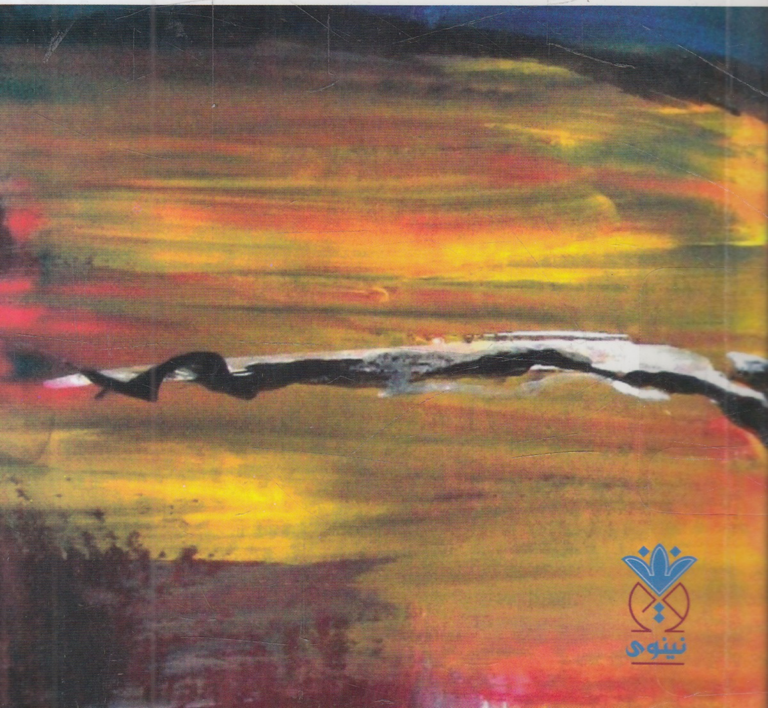
حورية الظل

الفضاء
في الرواية العربية الجديدة

مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوار الخراط نموذجاً



نينوى

الفضاء في الرواية العربية الجديدة

«مخلوقات الأشواق الطائرة»

لإدوارد الخراط نموذجاً

اسم الكتاب: الفضاء في الرواية العربية الجديدة
«مخلوقات الأشواق الطائرة» لإدوارد الخراط نموذجاً
المؤلف: حورية الظل

عدد الصفحات: 364
القياس: 14.5 * 21.5
1000 / 2011 م – 1432 هـ



سورية - دمشق - ص ب 4650
تلفاكس: 2314511 11 963 +
هاتف: 2326985 11 963 +
E-mail: ninawa@scs-net.org
www.ninawa.org

العمليات الفنية:
التنضيد والإخراج والطباعة وتصميم الغلاف
القسم الفني ـ دار نينوى
لوحة الغلاف بريشة حورية الظل

حورية الظل

الفضاء في الرواية العربية الجديدة

«مخلوقات الأشواق الطائرة»

لإدوارد الخراط نموذجاً



سيرة ذاتية

حورية الظل ناقدة وقصاصة وفنانة تشكيلية من المغرب، حاصلة على شهادة الدكتوراه في اللغة العربية وآدابها تخصص أدب حديث لسنة ٢٠٠٥ ، للكاتبة أعمال قصصية منشورة بمنابر ثقافية متخصصة وكذا مقالات نقدية وقصائد شعرية ،بالإضافة إلى إسهامها في العمل الصحفي بنشرها لمقالات صحفية بمنابر إعلامية مغربية مختلفة،ولها مجموعة قصصية تحت الطبع بعنوان نون النسوة.

مُقَدِّمَة

1 ـ دواعي البحث في الموضوع:

إن اختيار رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» لإدوار الخراط من أجل مقاربة الفضاء الروائي فيها ـ لا يسلب باقي الأعمال الروائية التي اهتمت بالفضاء قيمتها التمثيلية، ورغم كون التجريب سؤالا جماعيا إلا أننا لم ندرس متنا متعددا ومتباينا؛ وإنما اكتفينا بنموذج واحد تجبنا للتشتت والتكرار، وتحقيقا للدقة العلمية والتحكم في المتن، وهي أمور تعتبر من المطالب الأساسية في تحليل النص الروائي، لأننا نريد حصر ملامح تشكل الفضاء في الرواية العربية الجديدة مساهمة منا في تأسيس مشروع نقدي لا يزال في طور التبلور.

وقد أهمل الفضاء من قبل النقد لالتباسه بالمكان الواقعي، حيث ظل لفترة طويلة خاضعا للقراءة الساذجة. لأن المبدع التقليدي اهتم بوصف المكان والمبالغة في تحديده وتعيينه، وذلك بغية محاكاة الواقع ومطابقته، وقد أثرت هذه الدقة الوصفية سلبا على الفضاء لتجريدها إياه مفهومه النصي باعتباره عنصرا خياليا مختلقا، كالشخصية والحدث وغيرها من المكونات الحكائية الأخرى. وقد حقق الفضاء مع الرواية الجديدة تخلصه من الإسهابات الوصفية التي سلبته وظيفته، فحقق تقدما مكنه من احتلال مركز هام في البناء السردي، وأثبت حضوره كبنية وكدور وظيفي لا تزييني وكمساهم في الخلق الفني.

وظل النظر إلى الفضاء الروائي باعتباره مرتبطا بما هو مرجعي إلى أن حقق قفزة نوعية بفضل الدراسات الشعرية والبنيوية الحديثة التي استطاعت الحد من اللبس، والنظر إليه باعتباره موجود من خلال اللغة.

وبالإضافة إلى ما سبق، فإن هناك عوامل أخرى أسهمت في الانتباه إلى الفضاء الروائي والاهتمام به، وتتمثل في تطور الدراسات الأنتروبولوجية والاكتشافات العلمية وغزو الفضاء الخارجي والحرب العالمية والاستعمار الذي غير الخرائط وغيرها من الأمور التي اهتمت بالفضاء، الشيء الذي جعل الروائيين لا يظلون خارج التجربة، فأصبح الفضاء مثيرا لاهتمامهم، وتمثلوه بطرق مختلفة، فلم يعد مجرد مؤطر للأحداث والشخصيات، وإنما أصبح مركزا لصراع هذه الشخصيات ومؤثرا فيها ومتأثرا بها ومولدا للأحداث ومرتبطا ارتباطا وثيقا بزمنية الحكي، فأسهم في صيرورة السرد، وبالجملة فقد أصبح بنية في الرواية وخضع للتوجهات الفكرية والجمالية للمبدع، فاستحضر بطرق مختلفة، فقد يكون نمطيا أو واقعيا أو أسطوريا أو عجائبياً، كما أنه تم الاهتمام بفضاء الكتابة، فلم تعد القراءة أفقية وإنما عمودية، الشيء الذي يؤكد الاهتمام بالقارئ وإشراكه في العملية الإبداعية بترك فراغات عليه ملؤها.

وتعتبر رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»، علامة بارزة في مسار التطور الذي اختطته الرواية العربية الجديدة التي أصبح مبدعوها يهتمون بمكونات الخطاب وأشكال الحكي وأنماطه، ويعود ذلك إلى رغبة هؤلاء المبدعين تحرير الرواية من سلطة الواقعية ومن القراءة الاستهلاكية النفعية، وقد أكد ذلك محمد برادة بقوله: «منذ الستينات، أخذ يتبلور مفهوم جديد للأدب ووظيفته وعلائقه بالواقع والإيديولوجيا، وهذا التغيير في مفهوم الأدب يحرره من علاقة التبعية للسياسي والإيديولوجي ويعيد للنصوص قيمتها الذاتية التي تجعلها مميزة عن باقي الخطابات»[1] .

لقد مكن اعتماد الرواية على أشكال كتابية خاصة، من الانفتاح على التراث الروائي العالمي، فاستطاعت أن تمتاح من الرواية الغربية والتراث العربي، فحققت كينونتها دون أن تكون مقلدة للإنجاز الغربي، فتمكنت من إبداع أشكال سردية أوصلتها إلى العالمية. فأصبحت الرواية العربية الجديدة تهتم بمكونات نصية كانت منذ عقدين من الزمن فقط مهمشة ولا يعار لها الاهتمام الكافي، ومن هذه المكونات الفضاء الروائي.

وقد استوقفتنا هيمنة الفضاء في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» الشيء الذي حفزنا على قراءته كمشروع بحثي خصب، ويعود تركيزنا على هذا الموضوع إلى عدة عوامل:

- ملاحظتنا ضعف هيمنة الفضاء في معظم التحققات الروائية العربية، الشيء الذي يؤكد ضعف التمثل الفكري والجمالي لمقولة الفضاء الروائي عند بعض المبدعين العرب، وهو ما يؤشر على تجاهل دوره في اقتصاد النص الروائي.

- كون النقد كان يتجاهل التخييلي، ويربط الأدب بالواقع، وهذا ناتج عن التفاوت الحاصل بين أفق النص وأفق الناقد العربي، الذي لا يزال خاضعا لما هو إيديولوجي، ولم يهتم بعد جديا بالبنيات الداخلية للنص الروائي، حيث لا تزال القراءة الشكلية الدلالية غير سائدة وتعرف بعض الضعف.

- ارتقاء الرواية العربية الجديدة إلى مستوى الرواية الفرنسية الجديدة في طرق تبنينها الشيء الذي حفزنا على المتابعة والتحليل العميقين لبنية الفضاء وإظهار قيمتها التمثيلية.

- كون الفضاء الروائي لم يعد مؤطرا للأحداث والشخصيات كما كان الأمر في الرواية التقليدية، وإنما أصبح مكونا أساسيا في البنية الحكائية، حيث يمثل ارتباطه بباقي مكونات الخطاب وأشكال الحكي موضوعا جديرا بالبحث والمتابعة.

– إن تنويع طرائق اشتغال الفضاء في النص الروائي يعبر عن المنحى الجديد الذي اتخذته الكتابة الروائية، ويمثل مظاهر التحول والمغايرة في طرق تشكلها.

– وقوفنا أثناء التحليل على الغبن الذي لحق مكون الفضاء الروائي من قبل النقاد، خاصة وأن هذا المكون أصبح يفرض نفسه نتيجة هيمنته في بعض التحققات النصية.

أما الأهداف التي ركزنا عليها فيمكن إجمالها في النقط التالية:

– السعي إلى رصد مختلف مظاهر الفضاء الفنية وأبعادها الجمالية التي يزخر بها النص الروائي، والوقوف على طرق تبنين الفضاء وكيفية ارتباطه بباقي المكونات الحكائية الأخرى وهي أمور دالة على تحول الخطاب الروائي، لأن رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»، أولت اهتماما خاصا لمكون الفضاء، وجعلته مهيمنا في تكونها النصي، وطريقة لتحقيق المغايرة في سيرورة تطور الرواية العربية الجديدة.

– ندرة الدراسات المواكبة لهيمنة الفضاء الروائي في بعض التحققات النصية، حيث لا يتعدى الأمر مقالا في مجلة، أو فصلا في كتاب، وحتى نلقي المزيد من الضوء على هذا المكون الروائي عملنا على تحديد موضوع الدراسة تحت العنوان التالي: «الفضاء في الرواية العربية الجديدة، مخلوقات الأشواق الطائرة لإدوارد الخراط نموذجاً».

– كيف يساهم الفضاء الروائي على مستوى البنية في تأسيس خصوصية الخطاب الروائي وعلى المستوى الموضوعاتي في التعبير عن خصوصية الواقع العربي الذي يعرف ترديا على كل المستويات؟

– إبراز كيف أصبح الفضاء الروائي في علاقته بباقي المكونات الروائية الأخرى من شخصيات وأحداث وزمن يجعل الرواية مؤهلة لولوج فضاء أوسع، يسهم في إغناء التجربة الروائية العربية والعالمية من موقع خاص.

- واختيارنا للفضاء الروائي تفرضه المرحلة الفكرية والنقدية والجمالية الراهنة، حيث أصبح «الفضاء» يشكل بعدا رمزيا وجوهريا من أبعاد الإنسان، كما أنه يشكل أحد أبعاد النص الروائي الأدبي بصفة عامة، فلم يعد زائدا في النص الأدبي، وإنما أصبح عنصرا شكليا وتشكيليا.

- كما تهدف هذه المقاربة إلى كشف الانزياح الذي حققته رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» على مستوى الفضاء الروائي مقارنة بالرواية التقليدية، وكذا مدى تحقيقها خصوصيتها وعدم سقوطها في تقليد الرواية الفرنسية الجديدة ومدى استجابتها لواقعها الذي أنبتها.

وتركيزنا على مقولة الفضاء جاء نتيجة مرامي نقدية علمية، نحاول من خلالها تحقيق أهداف محددة، وذلك من خلال حصر الموضوع وتحديد مرتكزاته بدقة وتفصيل عن طريق رصد مختلف العلاقات التفاعلية بين ما هو بنائي وما هو دلالي.

فقصدنا من وراء مقاربة الفضاء، استيعاب مرامي الرواية الدلالية والجمالية على السواء، وذلك بهدف إبراز قيمة الجنس الروائي العربي وخصوصيته.

2 ـ المنهج:

وحتى نتمكن من الوقوف على خصوصية الفضاء الروائي في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» حاولنا من خلال منهجية العمل الملاءمة بين المقاربة النقدية وبين ما تمليه خطة البحث من حيث الأهداف والرؤى. واختيار المنهج تمليه متطلبات المشروع النقدي لكل باحث، حيث لا ينبغي أن يظل اختيار هذه المناهج استجابة ساذجة لما يفد علينا من تيارات نقدية غربية. لأن المناهج تتعدد نتيجة تعدد آلياتها ومنطلقاتها، وبالتالي تتعدد نتائجها التي تفرضها ظروف نشأتها الفكرية وملابساتها الاجتماعية.

وبما أن الجانب التركيبي في النصوص كان مهملا، حيث كانت تتم مقاربتها عن طريق المنهج السوسيولوجي والنفسي، فإن الشكلانيين الروس قد أعادوا له الاعتبار، فعملوا على مقاربة النصوص من خلال بنيتها الداخلية وخصائصها الفنية، الشيء الذي جعل الشكل الروائي هو مقياس جدة الرواية، ونجد هذا بالخصوص عند كتاب الرواية الفرنسية الجديدة، الشيء الذي أدى إلى تطورها ودخولها مرحلة تجريب لم تخرج منها بعد، وقد تم هذا على مستوى الشكل الكتابي الذي أصبح يحمل معناه في ذاته، لكن ذلك لم يعف الرواية من دورها الإيديولوجي حيث الثورة على الكتابة التقليدية على مستوى الأشكال الكتابية يعتبر ثورة على الواقع.

وبما أن الفضاء الروائي في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» بنية في الرواية، ونتيجة تعقد النص الروائي الجديد، فإن المنهج الذي سنقارب على ضوئه المتن الروائي يستمد مصداقيته ومشروعيته من خلال إقامة حوار بين عدة مناهج.

فمع تطور النظريات الأدبية والنقدية والعلوم الإنسانية، تظافرت عدة جهود لتأسيس تصور حديث قائم في جوهره على نقد المفهوم التقليدي للفضاء، فأصبحت مقاربته تزاوج بين الشعرية البنيوية في امتداداتها السيميائية، والشعرية التأويلية التي تعتمد معطيات اللسانيات وأدواتها والتحليل النفسي. وبذلك نكون قد أطرنا هذه الدراسة بإطار «الشعرية» من أجل بلورة مفهوم الفضاء الروائي في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة».

ولا بأس من جرد بسيط لتاريخ الشعرية التي تعود بدايتها، إلى أرسطو الذي عنون كتابه بـ«فن الشعر» لكنه لم يهتم بنظرية الأدب وإنما بالمحاكاة، لكن مع الشكلانيين الروس وأصحاب «حلقة براغ» اكتسبت الشعرية قيمة جديدة حيث أصبحت تهتم بالخطاب، ومصطلح الشعرية

اهتمت به الدراسات الألسنية والسيميولوجية كالبنيوية والتفكيكية وما بعد البنيوية، واتجاهات نقد القراءة وغيرها من الدراسات.

وقد حدد الشكلانيون الروس مفهوم الأدب في أدبية الأدب والتي تعتبر موضوع الشعرية، ويعبر عن ذلك Todorov بقوله: «إن المظاهر الأشد أدبية في الأدب، والتي ينفرد لوحده باكتمالها، هي التي تكون موضوع الشعرية، إن استقلالية الشعرية رهينة بقيام الأدب بذاته»[2]. فالشعرية عنده ذات طبيعة محايثة لاهتمامها بالبنية اللفظية للنص، وقد حددت الشعرية المتجددة مع الشعريين موضوع الأدبية بشكل أدق ليصبح هو الخطاب الأدبي وليس الأدب بوجه عام، وقد أكد ذلك G.Genette حين عرف الشعرية بقوله: «هي النظرية العامة للأشكال الأدبية»[3].

والأشكال الأدبية تتلخص في الخصائص النوعية للأدب، ويتم التوصل إلى معرفتها من خلال الخطاب الأدبي ويؤكد Yakobson على أن الشعرية فرع من فروع اللسانيات بقوله: «إن موضوع الشعرية هو أن نجيب قبل كل شيء على السؤال: ما الذي يجعل من رسالة كلامية عملا أدبيا؟ وإذا كانت اللسانيات هي علم البنى اللغوية، فإن الشعرية فرع من فروعها. وإنها لتتميز بهذا الادعاء العلمي من النقد الأدبي»[4]. وبذلك فإن الشعرية تستعين بعلوم متباينة، لسانيات، سوسيولوجيا، علم النفس وغيرها.

وسنعتمد كذلك في مقاربتنا للفضاء علم السرديات، حيث يرتبط هذا العلم بالشعرية: «وهو نوع من الشعرية المقيدة المختص بالظاهرة الروائية وحدها، فأنساق التبئير (من يرى؟ من يتكلم؟). ونمذجة المونولوجات الداخلية مثلا هما من اختصاص علم السرد... إن علم السرد يسعى إلى أن يكون نسقيا وهو ككل نسق، يفرط في التنظير، ومع ذلك، فقد سمحت جهوده المنهجية بأن يكتسب النقد الأدبي دقة ومصداقية غير معهودتين»[5]. وسنعتمد بالخصوص زاوية الرؤية، لأن الفضاء يفرض وجود

وجهة النظر التي تتلخص في الأسئلة التالية (من يرى؟ ومن أية زاوية؟ هل من منظور علاقة مباشرة مع الواقع، أم من منظور تباعد عنه؟).

كما سنعتمد السرديات البنيوية (نموذج G. Genette) وهو منظور يتسم بالانغلاق والمحايثة وتغليب كفة التجريد. والأبحاث البنيوية ذهبت في مجملها إلى أن الفضاء مكون داخل البنية النصية التي تتسج في تعالق وحداتها النص الروائي، فهو من منظورها مؤسس من قبل اللغة. وقد اهتم النقد بفضائية اللغة نتيجة ما تحقق للسانيات من تطور وقد تجلى ذلك حسب G.Genette: «في التمييز الصارم الذي وضعته اللسانيات بين الكلام واللسان، وإعطائها هذا الأخير الدور الأول في لعبة اللغة المعتبرة نظاما من العلاقات محض التفاضلية، بحيث يصنف كل عنصر فيها بالموقع الذي يستغل من الرقعة الجامعة، وبالعلاقات العمودية، والأفقية التي تربطه بالعناصر الشبيهة به والعناصر المجاورة لها»[6]. فالمكون الفضائي لا يعدو أن يكون علامة لغوية، دلالتها تكون بطريقة انتظامها سيميائيا في جسد النص، وبخصوصية إسهامها في بناء نسق روائي يعمل على إنتاج المعنى ويبتعد عن الإحالة عن المرجع الواقعي، لأن الرواية الجديدة ابتعدت عن التصوير الواقعي، وأصبحت تستمد دلالتها من ذاتها وليس من الواقع الخارجي، لأنها: «لا تستمد دلالتها من تعلقها بالعالم بقدر ما تستمدها من المرجع الأدبي، بحيث تكون الكلمات إشارات تحيل على السياق الثقافي لا على مباشرية الطبيعة»[7].

وسنستعين كذلك ببعض المبادئ السيميولوجية وخاصة ثنائية التعيين والإيحاء التي استوحاها R.Barthe من العالم اللسانيHjelmslev ، فالتحديد الذي جاء به هذا الأخير: عبارة/محتوى، ليتمفصل في السيميولوجيا إلى شكل المحتوى - مادة المحتوى، والمحتوى في الأنساق الدالة يتمفصل إلى مكونين متمايزين، يتحدد كل منهما في علاقته بالآخر، ويهمان شكل ومادة المحتوى:

- المكـون النحـوي: ويـشمل العلاقـات المورفولوجيـة التـصنيفية ومـا يتمظهر على المستوى التركيبي.

- المكون الدلالي: ويمد ما هو تركيبي بعناصر دلالية.

وبذلك يكون الفضاء حاضرا في كل محكي، فيرقى ليصبح مكونا مـن مكونات الخطاب الحكائي الذي لا يمكن تجاهله على مستوى مقاربة النص الـذي يـتلمس بنـاء شـكل الدلالـة أو شـروط تحققهـا علـى مـستوى هـذا الخطاب، ليعتبر الفضاء عنصرا شكليا، ويحيل على معنـى مـن المعانـي، كمـا يؤكد على التعدد الدلالي الذي يميز النص الأدبي وعلـى الـدور الكبير الـذي أصبح للقارئ في إنتاج هذه الخاصية الدلالية.

كمـــا ســنعتمد المنـــهج الموضـــوعاتي الـــذي يهـــتم بـــالقيم الرمزيـــة والتمظهرات الواقعية أكثر من اهتمامـه بالفـضاء كبنيـة نـصية، وسيـساعدنا هـذا المنهج علـى البحـث في الأعمـاق الخفيـة للفـضاء الروائـي، والـتمكن مـن التوصـل إلى أسـراره الـتي لا تبـدو علـى سـطحه، ويقـر هـذا المنـهج بعلاقـة تضمين متبادلة بين الذات والموضوع، بين العالم والوعي، بـين المبدع وعملـه، إذ لا ينفصل الإدراك عن الإبداع في العمل الفني.

فأصـبحت عنـدنا شـعرية فـضائية ظلـت تتطـور بتـوالي الدراسـات الـتي اهتمت بهذا الموضـوع. ومـن الدارسـين الـذين قـاربوا موضـوعة الفـضاء متكـئين على خلفيات منهجيـة مختلفـة في تنظيراتهم، كالبنيويـة والـشعرية والـسيميائية والموضـوعاتية نجـد R.Bourneuf و H. Mitterand وCH. Grivel و M. butor وG.Genette وJ.Y. tadié وIyouri. Lotman وG.Bachelard وغيرهم.

ومقـاربتنـا للفـضاء الروائـي في روايـة «مخلوقـات الأشـواق الطـائرة» لإدوار الخـراط سـتقوم علـى تـصور نظـري يقـوم علـى فرضـية تعـالق مـا هـو بنائي وإيديولوجي وقيمـي لهذا الفـضاء، لأن حضوره في النص الروائـي لـيس تقنيـة لا تحمـل أيـة دلالـة، وإنمـا تعتـبر اسـتراتيجية بنـاء الفـضاء الروائـي

مترابطة بخيط متين مع رؤية العالم التي يصدر عنها المبدع. وتثير مسألة تحليل الفضاء في الرواية الجديدة عدة تساؤلات ترتبط بانزياحه عن البنية التقليدية القائمة على الحبكة، والتبنين الأفقي وتسلسل الأحداث، والبديل المقترح يرتكز بالأساس في النظر إلى الفضاء كمكون حكائي أو كعنصر من عناصر الخطاب الضرورية لقيام السرد، وكوحدة بنائية تسهم في تشكيل المعنى والحفاظ على تناسق البناء النصي.

وبذلك نكون قد ولجنا البحث بأدوات إجرائية تتلاءم مع الفضاء الروائي باعتباره مكونا أساسيا في الرواية، واختيارنا يعتبر اختيارا لإحدى الإمكانيات المتاحة لتحليل النصوص، مراعين خصوصية المتن المدروس، حيث نتركه يحاور المنهج، ويمتحن مدى قابلية وقدرة الآليات التي يمتلكها لفهم شروطه على مستوى الكتابة والقراءة. لذلك جعلنا الرواية منطلقنا للمناقشة والتحليل من خلال القضايا التي تثيرها والأسئلة التي تطرحها.

وقد سعينا إلى عقد حوار مستمر بين هذه المناهج، لأن حضور الفضاء الروائي في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» يتطلب أكثر من منهج لمقاربتها، فالخطاب الروائي فيها مؤسس على الخرق والتجاوز لكل النظم الجاهزة، وقد ركزنا على الأبعاد الجمالية والدلالية للفضاء الروائي، حين انطلقنا من البنيات الداخلية للنص الروائي الخاصة بالفضاء محاولين إيجاد تفسير لأسرار النص الجمالية، ولمختلف التفاعلات مع البنيات السوسيولوجية.

وعبر مراحل البحث، عملنا على عقد حوار متواصل بين التنظيرات التي تناولت الفضاء الروائي، وبين التنظير النابع من الرواية، لأن الخطاب الروائي الجديد يعمل باستمرار على الانزياح عن الجاهز والمبتذل، فتميزه وخصوصيته منبثقة عن ذلك الانزياح، فعملنا تبعا لذلك على جعل النص

الروائي منطلقنا في مناقشة القضايا التي يثيرها والأسئلة التي يطرحها، وذلك بغية الوقوف على مختلف مظاهر خصوصية الفضاء في الرواية العربية الجديدة بصفة عامة ورواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» بصفة خاصة، والتعمق في استكناه حضور الفضاء فيها والوصول إلى نتائج أفضل.

3 ـ مخطط الدراسة:

ينتظم البحث في ثلاثة فصول أولها هو: «أشكال الفضاء الروائي في رواية مخلوقات الأشواق الطائرة» والثاني: «تشخيص الفضاء الروائي في رواية مخلوقات الأشواق الطائرة»، أما الثالث فهو: «وظائف الفضاء الروائي في رواية مخلوقات الأشواق الطائرة» وقد عملنا على تجزئة هذه الفصول إلى نقط فرعية لكي نناقش من خلالها الإشكاليات التي تطرحها.

وجعلنا لها مقدمة ومدخلا نظريا عملنا من خلاله على طرح إطار نظري للفضاء الروائي يساعدنا على معالجة موضوع البحث، فتطرقنا من خلاله إلى تحديد مفهوم (الفضاء والمكان)، وهما مصطلحان ظلا يلفهما الالتباس في العديد من الدراسات، وقد حاولنا تحديدهما بدقة، ثم انتقلنا إلى ما جاءت به النظرية الغربية، في تناولها للفضاء الروائي، وكيف أصبح الفضاء مهيمنا في الرواية الغربية وفرض على النقد الاهتمام به، وركزنا على بعض النماذج من كتاب الشعرية، ففصلنا القول فيما جاءوا به بخصوص الفضاء وهم على التوالي:

- **Roland bourneuf**
- **Henri Mitterand**
- **Ch. Grivel**
- **Iyouri lotman**

ثم انتقلنا إلى ما قال به النقد العربي بخصوص الفضاء الروائي، فحاولنا إبراز مدى قدرة النقاد العرب على تمثل مفهوم الفضاء الروائي الذي لا يزال يعتريه اللبس حتى في النظرية الغربية.

ثم أنهينا البحث بخاتمة حرصنا فيها على تسجيل أهم النتائج التي توصلنا إليها، سواء تعلق الأمر بخصوصية الفضاء في الرواية العربية الجديدة بصفة عامة، أو برواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» بصفة خاصة، ومدى تمثل إدوار الخراط للفضاء الروائي، وطرح أسئلة تستمد مشروعيتها من بعض الآفاق التي تفتحها والمتمثلة في نفي النزعة الوثوقية والتأكيد على نسبية المعرفة ومحدوديتها، وطرح الصعوبات التي تعرفها شعرية الفضاء الروائي باعتبارها نظرية لم تكتمل بعد. وفهرسا للمراجع التي استفاد منها البحث، وختمنا بفهرس للموضوعات.

أما فيما يتعلق بفصول البحث فقد خصصنا الفصل الأول لأشكال الفضاء الروائي وقمنا بتقسيمه إلى ثلاثة مباحث:

1 ـ الفضاء ذو المرجعية الواقعية:

وقد قسمناه إلى قسمين: فضاء مفتوح وفضاء مغلق، وقد حاولنا رصد ملامح التجديد في استحضار هذين الشكلين الفضائيين، ويتمحور هذا التجديد على مستوى لغة الكتابة، لأن طرق تبئير الفضاء هي التي تمنح الرواية خصوصيتها، ورغم مرجعيته الواقعية يظل مرتبطا بالنص وبلغة الكتابة، وقد حاولنا أن نبرز وجوه تأثر مخلوقات الأشواق الطائرة بالرواية الفرنسية الجديدة، على مستوى نقلها للأمكنة ذات المرجعية الواقعية، وحاولنا إبراز مدى حفاظها على خصوصيتها أم بقائها دون ذلك والاكتفاء بالتقليد في طرق تصوير الأمكنة.

كما حاولنا إظهار مدى عدوانية الفضاء المفتوح وودية الفضاء المغلق.

وحاولنا تبيان كيف أن الكاتب لا يعيد إنتاج الواقع من خلال نقله لأفضية ذات مرجعية واقعية بقدر سعيه إلى تجاوز حقيقة هذا الواقع.

إنه ينتقي عناصر الواقع دون أن تطابق العالم المعطى، لأنه يدرجها في بنية تخييلية تفقد على إثرها مرجعيتها التعيينية وتصبح حالة متخيلة تنتمي إلى واقع النص الروائي.

وقد لخصنا هذا الفضاء في الشارع باعتباره فضاء مفتوحا، وفضاءات مغلقة تتمظهر خصوصيتها في احتوائها لفضاء آخر هو الجسد الأنثوي، ويبرز التميز في كون الفضاء المغلق ذي المرجعية الواقعية يحتوي فضاء يسمو به الكاتب إلى ملامسة المطلق الشيء الذي يولد تداخلا في طرق التبئير ولغة الكتابة التي نجدها تتراوح بين الشعري والنثري الشيء الذي يثري الرواية جماليا ودلاليا.

2- الفضاء المتخيل:

لقد كانت مقاربتنا للفضاء المتخيل مقاربة موضوعاتية، لكننا تجاوزناها عند الحديث عن تمظهرات هذا الفضاء على المستوى الفني، فحاولنا كشف الأبعاد الفنية للفضاء المتخيل، والطرق الفنية التي تحقق له شاعريته، وأبرزنا كيف تستحضر الذات هذا الفضاء عن طريق الذكرى وفراديس الطفولة المفقودة والأحلام والكوابيس واستكشاف عوالم الوجود الخفي، والعجائبية التي تبعد الكتابة عن التطابق الحرفي مع ما هو واقعي حيث يصبح المحتمل بديلا للحقيقة، فلاحظنا اشتغال تقنيات تنتهك قواعد الفضاء المحاكية للواقع، ثم أوضحنا كيف ينتفي عن هذا النوع من الفضاء بعده الهندسي، وكيف يتطلب طرقا كتابية خاصة تتلخص في تفجير اللغة والارتفاع بها إلى حدود الشعر، الشيء الذي يجعل البنية المتشظية للنص الروائي تؤدي إلى الخرق المتوالي والمستمر لأفق توقع القارئ.

3ـ فضاء الكتابة:

لقد حاولنا إبراز طرق تنظيم الكتابة الروائية في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»، وما تمتاز به الرواية الجديدة من انزياح عن نظيرتها التقليدية عن طريق الانفتاح على الفنون البصرية والشعر، الشيء الذي منح الكتابة فضائيتها، فأصبحت قراءة النص الروائي عمودية تخاطب بصر القارئ وتجعله يشارك المبدع إبداعه.

كما قارينا الجانب الكتابي لأن الطرق الكتابية تسهم في تحقيق خصوصية الفضاء الروائي باعتباره علامة دالة على تحول الفضاء وتجدده في الرواية العربية الجديدة.

وتطرقنا إلى كيفية معالجة الأشكال الفضائية في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» وكيف حقق النص خصوصيته من خلال هذه الأشكال، إن على مستوى البناء؛ أو على مستوى الدلالة، وكيف جعلها الكاتب تنزاح عن تلك التي عالجتها الرواية التقليدية، وكيف أصبحت عنوان التجديد في الرواية، حيث تحولت إلى أداة فنية يصطنعها الكاتب من أجل إضفاء جمالية خاصة على النص الروائي، والانزياح به عن القراءة الأحادية، وفتحه على التأويلات المتعددة.

أما الفصل الثاني، فقد خصصناه لتشخيص الفضاء الروائي في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»، وقسمناه إلى خمس نقط، وهي:

1ـ ثنائية النور والعتمة:

وهي تقنية تنزاح بتشخيص الفضاء عن الطرق التقليدية، إذ أصبح الاهتمام بالمكان على حساب الاهتمام بالزمان، وقد أبرزنا كيف أصبح وصف الفضاء يستفيد من الفنون البصرية، كالتشكيل، والمعمار، والموسيقى، والمسرح، وتقنيات السينما، حيث أن تقاطيع المكان تخضع لنوع

من ثنائية النور والعتمة، والظل والضوء، فأضحى تشكيل المكان يقوم على هذه الثنائية، فأحد العناصر يعمل على كشف المكان، والثاني على إخفائه، فيتمظهر دور السارد في خضوعه لهذه الثنائية فينقل ما يبديه النور ويسكت عما تخفيه العتمة.

وهي تقنية تكشف عن جمالية خاصة تخضع لاهتمام المتلقي، وبذلك فإن ارتكاز هذه التقنية على الفنون البصرية، يجعل الرواية تنزاح عن الوصف المباشر وتقول بتداخل الأجناس الأدبية والفنية، وحاولنا ربط هذه العتمة بالمطلق الذي ترمي الذات إلى ملامسته، كما أن هذه الطريقة تفرض المستوى البصري لكشف الأشكال وتهدف إلى مخاطبة التأويل البصري للمتلقي.

2 ـ وصف الفضاء المؤطر:

وهذا الفضاء عبارة عن مشهد أو لوحة ينقله السارد بعدما يتأطر في إطار صارم، كالنافدة أو الشرفة، وهذا الوصف للفضاء كذلك يؤكد استفادته من الفنون البصرية كالتشكيل، والسينما، ويمكنه من تحقيق خصوصيته الفنية والجمالية، وذلك تجاوزا لمفهوم الانعكاس، كما أن خضوع المشاهد الموصوفة لرؤية الذات الساردة، يجعلها تنزاح عن النقل الحرفي لها، مما يؤدي إلى إثراء جمالية النص الروائي ودلالته.

3 ـ وصف المهمش في الفضاء الروائي:

لقد كان هذا العنصر مهملا في الرواية التقليدية، فحاولت رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»، أن تهتم بما ليس له ارتباط بالشخصيات والأحداث من أشياء، ومنحها جمالية خاصة من خلال التركيز على أشكالها

وألوانها. وهذا الوصف للأشياء المهمشة يبدو دقيقا وتفصيليا، حيث أصبحت صورا وصفية. ورغم كونها تبدو وصفا تزيينيا، إلا أنها تحمل دلالتها في ذاتها، وهي ترتبط بباقي مكونات النص بخيط بنائي يسعى الكاتب من خلاله إلى الربط بين مختلف مكونات النص الروائي.

4 ـ من خارج الفضاء إلى داخله:

وهي رؤية تهدف إلى إبراز خصوصية الفضاء الذي تبثره شخصية متحركة من خارج المكان إلى داخله، الشيء الذي يبث الحركة في الديكور، فتتعدد المشاهد نتيجة ذلك، وهو نوع من استكشاف المكان، وقد أبرزنا كيف يسمح هذا النوع من التناول للمكان بتبئير أشكاله الهندسية وألوان مؤثثاته، وكيف يجعلها هذا تلتحق بالهندسة والتشكيل. وفي نفس السياق تطرقنا إلى كيفية وصف هذا الفضاء من الخارج إلى الداخل، وكيف استطاعت طريقة وصف الفضاء منح النص خصوصيته واقتران ما هو جمالي بما هو دلالي.

5 ـ اندغام السرد في الوصف:

ومن منطلق اعتبار وصف الفضاء في رواية مخلوقات الأشواق الطائرة منزاحا عن الوصف في الرواية التقليدية، فقد تطرقنا لتداخل السرد والوصف وهما مكونين منفصلين في الرواية التقليدية، لكن إدوار الخراط استطاع أن يحقق اندغامهما، وقد عالجنا كيفية حدوث هذا الاندغام، مركزين على تداخل الأزمنة والأمكنة، واندغام لحظات السرد في الوصف الذي أصبح مهيمنا على نصوص الرواية الجديدة، وكيف لم يعد الوصف ذيليا وأصبح مساهما في تأسيس الحكي.

وفي نفس السياق تناولنا كيفية حدوث اندغام السرد في الوصف،

إنها وسيلة يهدف الكاتب من ورائها إلى تشظية النص الروائي وتفتيته وذلك نتيجة تداخل الزمني واللازمني.

أما بخصوص الفصل الثالث، فقد خصصناه لوظائف الفضاء الروائي في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»، وحاولنا أن نبرز كيف أصبح الفضاء مساهما في بنينة الخطاب الروائي، ولم يعد مؤطرا للأحداث والشخصيات، وذلك من خلال جرد العلاقة بينه وبين باقي المكونات الحكائية وهي كالتالي:

1 ـ الفضاء في علاقته بالسارد – الشخصية:

وقد حاولنا إبراز كيف أصبح هذان المكونان يتبادلان التأثير والتأثر ويسهمان في بنينة النص الروائي، حيث أصبح الفضاء شخصية أو مؤثرا في الشخصية أو متأثرا بها، وقد أضفيا في علاقتهما ببعضهما البعض جمالية خاصة وأغنيا النص دلاليا، وبما أن السارد هو المتحكم في سير الأحداث وتبئير الفضاء والشخوص من خلال زاوية رؤية خاصة، فإننا تناولنا الفضاء في علاقته بالسارد الذي يعتبر شخصية أساسية، وتبدو العلاقة بين الفضاء والشخصية قد ردت الاعتبار لهذا المكون الذي أجحفته حقه الرواية التقليدية، حيث حاولنا إبرازه في علاقته مع الشخصية التي يؤثر فيها عن طريق مؤثثاته أو يصبح عدوانيا فيؤذيها.

كما أننا تناولنا الفضاء المتحرك كتقنية جديدة لوصف الفضاء، وقد أبرزنا كيف استطاع هذا الفضاء التحكم في رؤية السارد للفضاء المتحرك والأمكنة الخارجية التي تتوالى على بصر السارد، وكيف استفاد المؤلف من تقنية السينما لإبراز جمالية اللوحة المتحركة، والانزياح عن المشهد البانورامي.

2 ـ إيقاعية الفضاء الروائي:

لقد حاولنا إبراز كيف أصبح الفضاء الروائي يخلق إيقاعا في الرواية، وذلك من خلال طرق التشكيل الكتابي، وطرق وصف الفضاء، وطريقة بناء النص الروائي المعتمدة على التشظي والتكرار والعودة المستمرة إلى الأفضية ومستويات الكتابة، ويتمظهر هذا الفضاء في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» في البناء الدائري الناتج عن معاودة قول الفضاء والشخصيات والأشياء، لكن ما يميز هذا البناء الدائري القائم على التكرار، كونه يتم بطرق كتابية مختلفة، يتداخل فيها الوصف والسرد والحوار والتعليق والاستبطان والحلم والعجائبي والأسطوري، ومن خلال لغة يتداخل فيها الشعر والنثر، كما حاولنا التطرق للفضاء الملح الذي يتكرر باستمرار، ويخلق إيقاعا خاصا في النص الروائي، وبالإضافة إلى المستويات السابقة تناولنا المستوى الصوتي الذي ينتج عن تكرار حروف معينة، فيحدث إيقاعا خاصا في النص الروائي، وقد لاحظنا كيف أن هذه التقنية تهيمن على كل أعمال إدوار الخراط الروائية، وأنها تكشف عن مقولة العبور الأجناسي وحضور الشعر في النثر.

3 – الفضاء والحدث:

ومن منطلق علاقة الفضاء بباقي المكونات الروائية وتأثره بها، وتأثيرها فيها، حاولنا التطرق لعلاقة الفضاء بالحدث، وكيف أنه لم يعد مؤطرا له فحسب، وإنما أصبح له دور أساسي في اقتصاد النص الروائي ويسهم في بنينته، وقد أبرزنا الدور الفعال للفضاء في علاقته بالحدث، وبما أن رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» لا نجد بها أحداثا مكتملة أو شبهة خط روائي متطور وإنما تداعيات مشتتة، فإن الفضاء قد أصبح منبعا للأحداث التي توحدها تجربة السارد ورؤيته، كما أن مؤثثات الفضاء

لم تعد ديكورا فقط وإنما تولد أحداثا خاصة، كما حاولنا إبراز حضور الفضاء المتخيل والفضاء الواقعي وتداخلهما الذي يؤكد تداخل الذاتي والموضوعي.

4 ـ الفضاء والزمن:

في نفس السياق تطرقنا إلى الدور النصي الذي أصبح للفضاء، وكيف أن وصفه لم يعد يقوم على توقيف السرد، وإنما أصبح يسهم في بنائه، وقد أبرزنا كيف يعمل الفضاء في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» على تبطيء الزمن أو توقيفه أو تسريعه عن طريق تجاور مشاهد تميزها أحداث تقع في أماكن مختلفة ومتباعدة، وهي طريقة تبرز كيفية معالجة الرواية الجديدة للزمن في علاقته بالفضاء.

5 ـ الصعوبات:

وبعد استيفائنا لعناصر البحث التي تظل قاصرة عما كنا نبتغي الوصول إليه، وبما أن الفضاء الروائي يعتبر فضاء إشكاليا يطرح العديد من المطبات أمام الباحث، فإن بعضها اعترض سبيلنا ومنها :

– التباس مفهوم الفضاء الروائي وشساعته وعدم تمكن المنظرين من الإحاطة به وتشكيل نظرية متكاملة عنه، بالإضافة إلى عدم توفر الدراسات الكافية للاستئناس بها في هذا المجال.

– مأزق ترجمة المصطلحات حيث اضطررنا إلى العودة للمراجع بلغتها الأصلية نتيجة ندرة المقاربات النقدية العربية الخاصة بالفضاء الروائي.

هوامش المقدمة:

[1] محمد برادة، الأدب العربي. تعبيره عن الوحدة والتنوع، مركز دراسات الوحدة العربية، جامعة الأمم المتحدة، 1987، ص 12.

[2] تودورف: الشعرية.ترجمة شكري المبخوث ورجاء سلامة. المعرفة الأدبية. دار توبقال للنشر، ط.1/1987، ص 84.

[3] G. Genette. Figure III, ED, seuil, Paris , 1972, p: 10 – 11.

[4] جان إيف تاديي: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر العياشي. نشر مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر/ ط. 1/1993، ص 33.

[5] بيرنار فاليط: النص الروائي (مناهج وتقنيات) ترجمة رشيد بنحدو نشر سليكي إخوان، ط1/1999، ص 100.

[6] جيرار جنيت: الأدب والفضاء، ضمن الفضاء الروائي لجماعة من المؤلفين. ت عبد الرحيم حزل. نشر إفريقيا الشرق، ط.1/2002 ص 13.

[7] بيرنار فاليط: النص الروائي، (مناهج وتقنيات) م.م. ص 11.

المدخل

I ـ تحديد المفهوم (الفضاء والمكان):

جاء في لسان العرب أن الفضاء هو المكان الواسع من الأرض، والفعل فضا يفضو، فضوا، فهو فاض، وفضا المكان وأفضى، إذا اتسع، وأفضى فلان إلى فلان إذا وصل إليه، وأصله أنه صار في فرجته وفضائه وحيزه، والفضاء: الخالي، الواسع من الأرض[1].

كما أن المكان عند أهل اللغة يأتي مساويا الموضع، والجمع أمكنة وأماكن، يقول ابن منظور: توهموا الميم أصلا حتى قالوا تمكن في المكان[2].

ويقول الكفوي في تعريف المكان: «هو الموضع الثابت المحسوس القابل للإدراك الحاوي للشيء المستقر»[3].

وبالإضافة إلى التعريفات السابقة يضيف مطاع صفدي تعريفا يقارن من خلاله بين الفضاء والمكان بقوله: «فالعربية اكتشفت المكان في امتداد الأرض، فهو كل ما يوطأ ويستقر عليه، إنه الثبات وبالتالي يصبح المكان حاملا للأشياء وهو يمكنه أن يضمها (...) في حين أن الفضاء بالمفهوم الغربي يتسم بالتجريد، فإن الفضاء في اللغة العربية مرتبط بالمكان في انغلاقيته، أي ذلك المكان الفيزيقي الذي تتموضع فيه الأشياء المدركة مباشرة عن طريق الحواس، قبل أن يستقر مفهومه على الخلاء أو الخلو من المكان، فالمكان أصله الأرض، وعندما يتجرد يصبح الفضاء»[4].

هذا فيما يخص التعريف العربي للفضاء والمكان، أما فيما يخص التعريف الغربي فقد جاء في لاروس أن: «الفضاء هو المكان غير المحدد الذي يحتوي كل الأمكنة والأشياء أما المكان فهو الجزء المحدد من الفضاء»[5].

وقد تطور مفهوم الفضاء وتم الالتفات إليه، فاهتمت به العلوم والدراسات النقدية، حيث: «الفضاء كتصور مفهوم أولا وكأداة إجرائية ثانيا، قد تجاوز معناه اللغوي/المعجمي، الذي يعني في اللغة العربية أساسا، المكان الطبيعي (= أو الجغرافي) المشترك والمحايد، وغزا مفهومه على المستوى السيميائي المدرك حتى بعض حقول العلم المحض، أو شبه المحض كالقانون وعلم النفس، وعلم الاجتماع، واللسانيات... إلخ فضلا عن الأجناس الأدبية والفنية المتعددة»[6] وقد تعددت الأفضية بتعدد الأنماط المعرفية والفنية والأدبية، وهذه الفضاءات لا يمكن مقاربتها إلا اعتمادا على علوم عدة كاللسانيات وعلم النفس والأنثروبولجيا وغيرها من العلوم.

ويتنوع الفضاء بتنوع الحقول التي ينتمي إليها، فهناك:

- الفضاء الفلسفي: وهو: «ما يحل فيه الشيء أو ما يحوي ذلك الشيء ويحده ويفصله عن باقي الأشياء»[7]. وتؤكد الفلسفة المثالية أن المكان المدرك خاص بالفرد وتعتبره شيئا لا وجود له خارج الوعي فهو شكلا للانفعالات الذاتية[8].

- الفضاء الرياضي: وتستخدم كلمة مكان في الرياضيات للتعبير عن: «أي تجمع من النقط، وتمثل النقطة وفقا للنموذج الرياضي للمكان جسما ابتدائيا، ويمكن تعريفها بأنها المنتهى الذي تؤول إليه دائرة صغيرة عندما تقترب قيمته نصف قطرها من الصفر، ليس للنقط إذن مقاس ولا امتداد ولا عمق داخلي وتقوم أية بنية للمكان على تجمع من النقط وليس على نقط منفردة»[9].

- <u>الفضاء الإنساني</u>: يقع الإنسان تحت تأثير المكان ويستوعبه انطلاقا من درجة فهمه، والمرحلة العمرية، التي يحياها، فهذا الاستيعاب يختلف من مرحلة إلى أخرى، وإدراكه يكون حسيا وبطريقة مباشرة تبدأ بإدراك الجسد لتتسع إلى الكون الكلي، أو تبدأ من الحيز الفردي إلى الحيز الجماعي، وتنعت سيزا قاسم هذه الأحياز بالقواقع: «فكل فرد تحيط به عدد من القواقع، أقربها إليه جلده، الذي يمثل الحد الفاصل بينه وبين العالم ثم تتتالى القواقع تباعا: أقربها إلى الجلد هي الثياب، ثم الغرفة ثم الشقة، ثم المبنى، ثم الحي، ثم المدينة ثم المنطقة، ثم البلد، ثم العالم»[10]. وهذه الأمكنة تكشف عن مجالات تحرك الإنسان.

- <u>الفضاء الطبيعي</u>: وعند الجغرافيين هو المكان المحدود جغرافيا، وتدركه الحواس ويعتبر مجالا للحركة. وتطور الجغرافيا وإعادة رسم الخرائط نتيجة الاكتشافات والاستعمار والحروب كان حافزا للالتفات إلى الفضاء من قبل الروائيين.

وحين نضيف للفضاء صفة الروائي نحيده عن كل الفضاءات الأخرى، حتى عن الفضاءات الفنية نفسها كفضاء الخشبة وفضاء الفن التشكيلي وفضاء السينما، وغيرها من الأفضية لندخل به مجال التحديد، وهذا الفضاء نفسه يمكننا تقسيمه إلى ثلاثة أقسام:

- **المكان الروائي**: وهو مكان تؤسسه اللغة ويتحدد جغرافيا، وقد يكون مدركا من قبل حواس الشخصية أو السارد، أو يكون استيهاميا وحلميا وفردوسا مفقودا، وتنتجه الذات أو الشخصية عبر الاستيهامات والتذكر والأحلام ويتلخص في مجموع الأمكنة وتوابعها من أشياء ومؤثثات وغيرها.

- **المكان الدلالي**: وهو ما يحيل عليه الفضاء من أبعاد ودلالات وصور مجازية تخلقها لغة الحكي.

- فضاء الكتابة: وهو الحيز الذي تشغله اللغة الكتابية على الصفحات، وهو مكان محدود يدرك من قبل القارئ.

وتربط بين هذه المستويات علاقة وطيدة، فمن خلال فضاء الكتابة تتشكل الصفحات المقروءة، والأمكنة المتخيلة في النص الروائي، هذا النص الذي بدوره مشكل من لغة تملأ فراغ الصفحات، وقد أصبح الفضاء الكتابي يحتل أهمية خاصة في الإبداع الروائي حيث يقوم المبدع بتصفيف كتابته بطريقة تخدم رؤيته الجمالية والفكرية، فمن خلال الطرق الكتابية يستطيع التأثير على المتلقي، وتصبح الكتابة محملة بقصد ومعنى.

لكن هل قيمة الفضاء مستمدة فقط من انتمائه إلى الرواية؟ إن الأمر غير ذلك، لأن الرواية تؤسسها مجموعة من العناصر كالشخصيات والحدث والزمن والفضاء وغيرها من المكونات ويتأسس النص الروائي من خلال العلائق التي تربط هذه المستويات فيما بينها لذلك نجد: «الفضاء لا يكتسب خصوصية «الروائي» من حيث كونه واردا في متن روائي فقط، ولكنه يستمدها من مجموع العلاقات المتنوعة والمتشابكة مع بقية عناصر الرواية ومكوناتها»[11].

ويرتبط الفضاء الروائي ارتباطا وثيقا باللغة، لأنه في العمل الأدبي ذو طبيعة لغوية، لأن ما يوجد في الواقع لا يماهي ما يوجد في العمل الفني، وقد تحدث عن ذلك Ricardou حين ميز بين الأشياء في الواقع والأشياء الموجودة باللغة في الفن بقوله: «إن كلمة سكين لا تقطع، وأننا لا ننام فوق كلمة سرير»[12].

أما بخصوص المقارنة بين الفضاء والمكان الروائيين فإن: «الفضاء في الرواية أوسع، وأشمل من المكان، إنه مجموع الأمكنة التي تقوم عليها الحركة الروائية المتمثلة في سيرورة الحكي، سواء تلك التي تم تصويرها بشكل مباشر، أم تلك التي تدرك بالضرورة، وبطريقة ضمنية مع كل حركة

حكائيـة، ثـم إن الخـط التطـوري الـزمني ضـروري لإدراك فـضائية الروايـة بخلاف المكان المحدد، فإدراكه لـيس مـشروطا بالـسيرورة الزمنيـة»[13]. ومـن ثمـة يتـسع الفـضاء الروائـي ليـشمل كـل مكونـات الروايـة بـدءا مـن بيـاض الصفحات التي تتحقق عبرها الكتابة، وصولا إلى الأمكنـة واللغـة والأحداث والسيرورة السردية ليبدو الفضاء شاملا للمكان.

أمـا بالنـسبة للفـضاء النـصي والفـضاء المتخيـل، فـإن الأول يعتـبر: «سابقا للفضاء الروائي المتخيل، فهو الفضاء الذي يبدأ عنده المتلقي تشكيل هذا الفضاء المتخيل معتمدا على مجموعة من الإشارات التي يقدمها المؤلف الـضمني عـبر الـصفحة (فـضائه النـصي) الـذي تكتـسب فيـه اللغـة دلالتـها المكانيـة»[14]. وتأسيـسا علـى مـا سـبق يبـدو أن المكـان والفـضاء مـصطلحان مجردان أحدهما يمثل الجزء (المكان) والثاني يمثل الكل (الفضاء).

ورغـم اهتمـام النقـد الغربـي بالفـضاء الروائـي إلا أن هـذا الأخـير لم يحظ بدراسات وافية ومـستقلة، لأنـه لم يكـن يلقـى كامـل الاهتمـام مـن قبـل المنظرين، حيث كـان التركيـز منـصبا علـى الجانـب الـوظيفي الـذي يهـتم بمـا يحيـل عليـه الفـضاء مـن تمظهـرات واقعيـة ورمزيـة دون الالتفـات إلى طـرق تبنينـه في الـنص الروائـي وعلاقتـه ببـاقي المكونـات الحكائيـة الأخـرى، لكـن منذ السبعينات بدأ الاهتمام بالفضاء الروائي باعتباره مكونا حكائيا وليس مجرد مؤطر للشخصية والحدث.

فما مستوى حضور الفضاء الروائي في النظرية الغربية؟ وهـل أصـبح يلقى ما لقيتـه المكونـات الروائيـة الأخـرى كالشخصية والحـدث والـزمن مـن اهتمام في هذه النظرية؟ ذلك ما سنحاول الوقوف عليه مـن خـلال اطلاعنـا على بعض الدراسـات الـتي تناولـت الفـضاء الروائـي، ولم نتناولهـا كلها نظـرا لضيق المجال وكذلك لاختيارنـا مـا اعتمدناه في دراسـتنا لـروايـة «مخلوقـات الأشواق الطائرة».

II ـ مفهوم الفضاء الروائي في النقد الغربي:

لقد بدأ الاهتمام بالفضاء الروائي في الرواية الغربية، مع رواية القرن الثامن عشر، حيث تم الالتفات إلى الطبيعة باعتبارها مكانا روائيا، أما في رواية القرن التاسع عشر، فقد أصبح المكان مجرد مؤطر للأحداث والشخصيات، لكن مع مطلع القرن العشرين أصبحت الرواية طافحة بالأمكنة، وكنموذج على ذلك نجد رواية «يوليسيز» التي طغت عليها أمكنة مدينة «دبلن».

وقد تطور حضور الفضاء في الرواية الغربية وأصبح أساسيا فيها، منذ Flaubert وProst، وقد كانت الحرب العالمية الأولى والثانية محفزا للانشغال بالفضاء الروائي، وقد كان ذلك إجابة على ما يطال فضاء الواقع من انتكاسات وتغيرات تحت طائلة الحرب والاكتشافات العلمية وتطور الفنون، الشيء الذي يؤكد كون الواقع المرجعي هو الذي يحفز على نوع خاص من الكتابة، أو بعبارة أخرى يحدث تقاطعا بين الفضاء الروائي والفضاء المرجعي، وقد تبدى ذلك مع الرواية الفرنسية الجديدة التي من أقطابها (A.Robbe-Grillet وM.Butor وN.Sarraute وغيرهم)، فأصبحت الرواية حسب رولان بورنوف: «شاهدة على واقع خارجي وتؤشر على ذاتية شاملة، فالحركة التي قامت بها الرواية الجديدة تمت من الخارج إلى الداخل بوعي متيقظ»[15]. هذا الوعي الذي مكن من خلق أشكال كتابية خاصة، وقد شمل التغيير الذي عرفته الرواية الفرنسية الجديدة الفضاء الروائي.

فتم الانزياح مع الرواية الجديدة عن وصف الأمكنة باعتبارها توقيفا للحكي ومجرد تزيين والقفز بها إلى اعتبارها مساهمة في تأسيس الخطاب الروائي حيث أن: «استعمال الفضاء يتعدى بكثير مجرد الإشارة إلى مكان من الأمكنة. إن الفضاء يخلق نظاما داخل النص، مهما، بدا في

الغالب كأنه انعكاس صادق لخارج النص يدعي تصويره، بمعنى أن دراسة الفضاء الروائي ترتبط ارتباطا وثيقا بالآثار التشخيصية»[16]، فيبدو أن حضور الفضاء أصبح أساسيا وعليه يقوم البناء الروائي، ولم تعد الهيمنة لما هو زمني على حساب ما هو فضائي، وإنما أصبحا مقترنين ويسهمان معا في بنينة النص الروائي مع المكونات الأخرى.

وقد سجل بورنوف ما قال به Ludovic Janvier بصدد الرواية الجديدة حيث: «الجرأة المعلن عنها أكثر فأكثر تنظم الفضاء والزمن مجتمعين إلى درجة يبدو معها كل عنصر يأخذ دورا تأسيسيا بإعادته إلى مجموع البناء الروائي»[17]. وهذا يؤكد عدم انفصال الفضاء عن باقي المكونات الروائية الأخرى.

والتطور الحاصل في الرواية جاء استجابة لمتطلبات الواقع، حيث أن الفن لم يعد يهتم بنقل الواقع الموضوعي، فانتشرت المذاهب الفنية التي تنقل الواقع بطريقة رمزية كالدادائية والسريالية والتكعيبية، فأصبح الفضاء يمنح الرواية الجديدة تميزها وخصوصيتها وذلك حاصل: «التطور في الرؤية للعالم والوجود ولقضايا الفضاء والزمن، وكذلك للإقتناعات الفينومينولوجية المتنامية في الفكر المعاصر ومستويات تأثيرها في الإدراك الجمالي والأدبي على الخصوص، هذا بدون أن ننسى التبدلات التي أظهرت صناعة السينما والتبدلات الجغرافية الطارئة في نهايات القرن بسبب انعكاساتها على الأرض والخرائط والذاكرة والتفكير»[18]. إنها أمور جعلت الروائيين يهتمون بالفضاء الروائي ويتخذون منه عنصرا تأسيسيا في أعمالهم الروائية.

لقد أصبحت العناصر المكانية مهيمنة في الرواية الجديدة، فانزاح الفضاء عن أن يكون استراحة في النص الروائي، ليصبح مكوناً روائياً، فأصبح الروائي يستفيد من الفنون التشكيلية والسينما والتصوير ويستثمر

ما جاءت به الفيزياء من أجل تشكيل المكان المتخيل، كما أن الروائيين اهتموا بالفضاء الكتابي من أجل منح النص الروائي جمالية خاصة وجعله يخضع للقراءة العمودية بدل القراءة الأفقية.

ومن ثم أضحت الهيمنة للفضاء مع الرواية الجديدة، الشيء الذي أسهم في إثراء النقد الروائي بمفاهيم جديدة. وقد قرنت هذه الرواية بين الاهتمام بالفضاء الكتابي والفضاء المتخيل لتحقيق جمالية خاصة والاستجابة لمتطلبات العصر الذي أصبح يفرض نوعا معينا من الكتابة.

وأمام هيمنة الفضاء في الرواية الغربية، أصبحت الشعرية الغربية مطالبة بالضرورة بالاهتمام بالفضاء الروائي في تنظيراتها، فهل تحقق ذلك أم لا يزال التنظير للفضاء متعثرا ولم يصل إلى ما تحقق للزمن والحدث والشخصيات وهي مكونات حظيت بكل اهتمام من قبل النقاد؟.

لقد ركزت النظرية الغربية على ما هو زمني على حساب ما هو فضائي في الرواية متذرعة بإمكانية تجاوز الفضاء وعدم القدرة على تجاوز الزمن، وقد كان ينظر إلى المكان في الرواية التقليدية، سواء من قبل الروائيين، أو من قبل النقاد، باعتباره مؤطراً للأحداث والشخصيات، حيث قام الروائيون بوصفه بطريقة سكونية تمكن القارئ من القفز عليه دون أن يؤثر ذلك على سير السرد، فاعتبر مجرد خادم لمكونات الخطاب الروائي الأخرى، وليس فاعلا أو منفعلا بهذه المكونات، وما جعل النقاد لا يعيرونه أي اهتمام في تنظيراتهم للرواية التقليدية، كونهم لم يجدوا فيه ما يغري بالبحث والدراسة، لكن منذ السبعينات بدأت الشعرية الحديثة تهتم بالفضاء الروائي، ودرسته في علاقته بباقي المكونات الروائية الأخرى كالزمن والحدث والشخصيات، وتمت الاستفادة من المنطق والسيميائيات وباقي العلوم الإنسانية، وقد تم ربطه ببنية النص الروائي وباللغة.

وأول ما اهتمت به الشعرية الحديثة هو دراسة الفضاء الروائي في

علاقته باللغة، ويرى G.Genette بأن فضائية الأدب تبدأ من اللغة، ويعبر عن ذلك بقوله: «فنحن نتبين في الأدب، أولا، فضائية ربما جاز لنا أن نعتبرها أولية أو بسيطة، وأعني بها فضائية اللغة نفسها، فالملاحظ أن اللغة غالبا ما تبدو، بطبيعتها، أكثر اقتدارا على «ترجمة» العلاقات الفضائية، من أي نوع آخر من العلاقات (...) مما يجعلها تتوسل العلاقات الأولى رموزا واستعارات تعبر بها عن العلاقات الثانية، أي أن ذلك يؤول باللغة إلى تفضيء كل شيء، أو معالجته معالجة فضائية»[19].

أما «Jean-Yves Tadié» فيرى أن الفضاء الروائي يتشارك مع المكونات الروائية الأخرى عن طريق اللغة لأنه: «لا يمكن للفضاء أن يوجد إلا كلغة وجوهره ككلمات»[20].

وبالإضافة إلى اللغة فإن الفضاء الروائي يتم إدراكه عبر عدة أقطاب يتصدرها السارد، ثم الشخصية التي تتواجد فيه، ثم القارئ الذي يحمل وجهة نظر خاصة يصبغها على هذا الفضاء، وحين تساءل Tadié: «ما معنى الفضاء الأدبي؟» رأى أنه المعنى الملموس: «غالبا ما يكون، على الصفحة، تنظيما للبياض والسواد، أما بالمعنى الأكثر تجريدا، فإنه يعني المكان الذي تتوزع فيه العلامات في آن واحد، وتتم العلائق العابرة، هناك حيث يكون «الفكر بحاجة إلى استعارات فضائية».»[21]. وقد تعددت الزوايا التي قارب بها الدارسون الفضاء الروائي بتعدد المرجعيات والخلفيات الفكرية والنظرية التي تسند وتؤطر دراساتهم، فقد تعددت الرؤى بتعدد الأبحاث والدراسات، الشيء الذي أعطاه أبعادا ودلالات تنوعت بتنوع أدوات وإجراءات المقاربة النقدية.

وحتى نتعمق في فهم ما جاءت به النظرية الغربية بخصوص الفضاء الروائي، سنعرض لما جاء به كل منظر على حدة، حتى يتسنى لنا بناء تصور دقيق عن الفضاء الروائي يسعفنا في تحليل رواية «مخلوقات الأشواق

الطائرة». ولن نعرض لكل المنظرين، لأن هناك من سترد تنظيراتهم أثناء التحليل، فتجنبا للتكرار أوردنا بعض النماذج فقط، وكذلك أوردنا تلك التي كانت لها رؤية مميزة وخاصة للفضاء الروائي، ولا تكرر ما جاء به المنظرون الآخرون. وسنتطرق كذلك لتيار الرواية الفرنسية الجديدة نظرا لدوره الخطير على الرواية العربية الجديدة بصفة عامة وروايات إدوار الخراط بصفة خاصة.

1 ـ الرواية الفرنسية الجديدة:

جاءت الرواية الفرنسية الجديدة ثمرة للتطور الذي عرفته الرواية الفرنسية حيث تمردت على تقنيات الرواية التقليدية مؤسسة لكتابة جديدة انتمت إلى: «تيار التمرد الذي ساد المجتمع الأوربي بعد الحرب العالمية الثانية، وهو تمرد ناتج عن اندحار الإنسان واستلابه من لدن التكنولوجيا وأسلحة الدمار، لذا سارع الكتاب إلى رصد واقعهم الاجتماعي عن طريق ابتكار نقلات فنية تخول لهم تحطيم النموذج القديم، ورفضا لتأسيس كتابة جديدة تعبر عن عصرهم وعن قضاياهم»[22].

وقد بدأ ظهور هذه الرواية في خمسينيات القرن العشرين، وأولى روايات هذه الحركة الأدبية، رواية (Les gommes) لـ Alin.Robbe-Grillet سنة 1953، ثم توالت إنتاجات كتاب الرواية الفرنسية الجديدة ومن هؤلاء M.Butor وN.Sarraute.

وقد شرعت كتاباتهم الإبداعية على التجريب والبحث المستمر عن سبل جديدة لرصد واقعهم، بطريقة مخالفة لما اعتادت الرواية التقليدية تبنيه. حيث صوروا تشييء الإنسان والدوس على كرامته في مجتمع المعامل والآلة حيث أصبح الإنسان مجرد آلة، كما منحوا الأشياء قيمة قصوى تعبيرا عن القيمة الممنوحة لها في الواقع على حساب كرامة الإنسان، كما

اتسمت كتابتهم بالتشذير والالتباس تعبيرا عن التشتت واللايقين الذي أصبح يسود الواقع، كما غيروا تقنيات الوصف واهتموا بالمفاهيم السيكولوجية للشخصية، وقاموا بالتنظير وتدعيم إبداعهم بالدراسات[23]. وبذلك يكون قد برز: «فعل التنظير الذي ركز على تشيؤ المجتمع وضياع الفرد وتجرده من إنسانيته، كما ركز في الأساس على التصورات الفنية والتقنية التي تقود كل كتابة، مادام الأمر ينحصر في خلق نص جديد يتجاوز النصوص الكلاسيكية ويعمل على تقويضها»[24]. وتتأسس أعمالهم الإبداعية على التجريب المستمر دون التقيد بمبادئ نقدية أو مذهب سياسي. واهتمامهم بالشكل على حساب المضمون جاء ردا على الوجودية التي ركزت على المضمون، وكذلك ردا على كل ما هو تقليدي، كما تنكروا للتراث وللماضي ورأوا بأن ميلاد الرواية الحقيقي بدأ بإبداعهم.

والواقع الذي صوروه في رواياتهم واقع يتشارك الكاتب مع القارئ في خلقه، لكنه ليس الواقع المتعين، ولكن واقع في طور التحقق. لقد انزاحت الرواية الفرنسية الجديدة عن بنية الرواية التقليدية وعن السير الخطي للسرد، فأصبحت المستويات البنائية تتداخل والزمن يتشابك فيضيع من القارئ خط الأحداث.

ورفض الرواية الفرنسية الجديدة للواقع سمته N.Sarraute «عصر الشك» وتبعا لرفض الواقع تم رفض كل ما هو سيكولوجي وأخلاقي وإيديولوجي، فأصبح ديدن الشخصية في الرواية الجديدة تجاوز كل الطابوهات والمسكوت عنه والتحدث في كل شيء وبكل حرية. وعلى مستوى الشكل تجاوز مبدعوها كل المدارس والاتجاهات الأدبية.

وقد تأثرت الرواية العربية الجديدة بمقولات الرواية الفرنسية الجديدة، لكن طوعتها وحافظت على خصوصيتها، لاسيما وأن المبدع العربي لم يعد تأثره بما يرد من الغرب حرفيا، وإنما أصبح يمتلك ثقة

بالنفس خولت له أخذ ما يلائم خصوصيته وترك ما هو دون ذلك نتيجة تمثله لتراثه الذي يحقق له أصالته. فالاحتكاك الطويل بالإبداع الغربي والعودة إلى التراث حققت للمبدع تراكما معرفيا وفنيا، فأصبح بفضله قادرا على الأخذ من الغرب ما يلائم هويته وتوجهه، وترك ما هو دون ذلك، وهو أمر سيمكن الرواية العربية الجديدة من امتلاك خصوصيتها والتميز على مستوى البنية والدلالات ووجهات النظر، لكن ذلك لا يعني انغلاقها وعدم انفتاحها على الآخر، لأنه يتوجب عليها أخذ ما يلائمها من الثقافات الأخرى.

وقد لقي الفضاء الروائي اهتماما خاصا من قبل كتاب الرواية الفرنسية الجديدة نتيجة التغيرات التي لحقت فضاء الواقع فتم خرق الطرق التقليدية لتصوير الفضاء. والتغير الأول لحق فضاء الكتابة حيث أصبح الاهتمام بالنص الكتابي والعتبات، وأصبحت القراءة أفقية بدل عمودية كما كان الحال في الرواية التقليدية، واتسمت البنية الروائية بالتشذر والتفتت والالتباس، أما الأمكنة فهي متاهية تضيع فيها الشخصية، فنجد المدينة الغربية المتاهية في l'emploi du temps لـ M. Butor وdans le labyrinthe لـ A. Robbe.Grillet، كما نجد أمكنة الحرب والأمكنة الاستيهامية والعجائبية والحلمية التي تنزاح عن التصوير الحرفي للواقع، كما نجد الأمكنة ذات المرجعية الواقعية التي تبأر بطريقة حيادية وباردة تشيء الإنسان وتؤنسن الأشياء، ومن الذين فعلوا ذلك A. Robbe.Grillet في إبداعاته.

ويبدو تأثر كتاب الرواية العربية الجديدة بصفة عامة وإدوار الخراط بصفة خاصة واضحا بتقنيات الرواية الفرنسية الجديدة، خاصة ما يتعلق بالفضاء الروائي ويتأكد هذا في رواية مخلوقات الأشواق الطائرة التي يبدو تأثير A. Robbe.Grillet واضحا فيها وخاصة في تصويره للفضاء الخارجي

كما نجد التراث العربي حاضرا أيضا ويتمثل في النفس الصوفي وفن الأرابيسك، فيدمج الكل ليبدع نصا عربيا مستجيبا لخصوصية الواقع العربي.

2 ـ رولان بورنوف Roland bourneuf:

لقد تناول Roland bourneuf الفضاء الروائي في مقاله المعنون بـ «organisation de l'espace dans le roman» وركز فيه على الانتظام البنيوي للفضاء، وذلك بدراسته في إطار علاقته مع باقي المكونات الروائية الأخرى، وقد انتهج هذا النهج بعدما لاحظ قلة الدراسات التي تناولت الفضاء الروائي وخاصة الجانب البنائي وليس المضموني، وللإشارة فإن دراسته للفضاء ظهرت في السبعينيات، وهو يشير إلى فقر التنظير لهذا المكون الحكائي مقارنة بالمكونات الأخرى بقوله: «نلاحظ ببيبليوغرافيا نقد الرواية ثغرة غير مفسرة، إذ منذ عشرين سنة تضاعفت المؤلفات الأدبية حول الزمن، ومن الدراسات التي تناولت الموضوع تلك التي نجدها لـ Puillon ولـ Mendilow وبالأخص دراسة George poulet وتابعيه، ولا نجد دراسة شاملة ومتسمة بالدقة والترابط ومكرسة لمفهوم: الفضاء في الأدب السردي»[25].

وقد حاول تقديم الدراسات المتعلقة بالفضاء الروائي، وصنفها حسب اتجاهاتها وحسب استعمالاتها المختلفة وقسمها إلى ثلاثة أقسام:

1 – علاقة الفضاء مع مبدعه وقد استشهد بمحاولة Bachelard الذي يراه يعيد استحضار الفضاء وصورته، والإدراك الحسي للفضاء الواقعي من قبل مبدعه وبالأخص المدلول النفسي، إن Bachelard يبحث عن الصورة الفضائية عند الشعراء.

كما أن George poulet في دراسته للزمن البروستي يرى أن الفضاء

تخترقه المشاعر والذكريات، فيصبح السفر فعلا سحريا لأجل استعادة الفضاء المفقود.

ويتمركز اهتمام المنظرين السابقين على الزاوية الوظيفية التي تبحث في التمظهرات الواقعية والقيم الرمزية للمكان، دون أن يهتما بطرق تبنينه في النص الروائي، أو يبحثا في العلائق التي تربطه بباقي المكونات الحكائية الأخرى، من زمن وحدث وشخصيات.

2 – علاقة الفضاء بالقارئ، وقد قدم دراسة M. Butor، وأعاد سؤال هذا الأخير: «كيف يعرض الأثر الأدبي أمام ذهننا، ما هو موجود في الفضاء الواقعي؟ حيث يتبدى لما أكون مستغرقا في القراءة» إن هذا النوع من الإدراج للفضاء «معرفة مستقاة من الكتب» ليست ممكنة إلا بواسطة «مسافة آخذها بالنسبة للمكان المحيط بي». «إن معرفتي بالفضاء الواقعي تظل معلقة لأقوم باستبدالها بالفضاء الموصوف»[26].

3 – علاقة الفضاء مع باقي مكونات الرواية، وهو أهم ما جاء به Bourneuf، لأن هذا الجانب كان مهملا من قبل الدراسات النقدية، ويؤكد ذلك بقوله: «في القسم الثالث من الدراسة، الذي يبدو تقريبا مهملا بصفة كاملة إلى حد الآن، حيث يفترض أن يعالج الفضاء كما تعالج عناصر الحبكة والزمن والشخصيات، لأنه يعتبر مكونا أساسيا من مكونات الرواية، وحضوره يستدعي مجموعة من الأسئلة: أي رابط يربط عنصر الفضاء بباقي العناصر؟ وما هي العلاقات الداخلية التي يؤسسها مع العناصر الأخرى؟ وكيف يسهم في خلق دينامية الرواية؟»[27]. وهذا نجده في الرواية الجديدة حيث أصبح الفضاء يسهم في بنينة الحكي، وذلك عن طريق علاقته مع العناصر الأخرى التي يتأثر بها ويؤثر فيها أو بعبارة أخرى يتبادلان التأثر والتأثير.

وقد حقق Bourneuf بدراسته للفضاء الروائي، سبقا في النظرية

الغربية حيث استطاع أن يتناول الفضاء مثل باقي المكونات الروائية الأخرى كالزمن والحدث والشخصيات، فدرسه في تبنينه في النص الروائي ولم يكتف بتناول جانبه الوظيفي.

والبرنامج الذي اقترحه Bourneuf لدراسة الفضاء في علاقته بالمكونات الروائية الأخرى قسمه إلى خمسة مراحل هي كالتالي:

1 - وصف تنظيم الفضاء:

أي جرده لطرق بناء طوبوغرافية الرواية، وهي ثلاثة أصناف:

أ - انطلاق الحدث من مركز متفرد ووحيد، ويعتبر منطلق الحدث ومركزا للجدب القوي.

ب - رواية حيث مركزان أو مكانان من خلالهما نجد الشد والجدب يتعارضان.

ج - الرواية ذات المكان المتشابك والمعقد.

فيذهب إلى أن: «التنظيم الدقيق للأماكن يسهم كواحد من العناصر المكونة للنص الروائي»[28].

2 - جرد طرق تشخيص الفضاء:

وهو يرى بأن هذه المرحلة الثانية من التحليل تمس مشكل الوصف الذي: «ينطوي على اختيار العناصر، ونسب الثبات فيما بينها وزاوية الرؤية وعمق المشاهد، والتركيب الذي يفرض نسقا وإيقاعا، والروائي قد يستطيع اختيار وصف أماكن الأحداث مرة واحدة، أو يقدم الفضاء في مجموعه، أو يمكن توزيع الوصف عبر سيرورة الحكي من أجل تلطيف الإيقاع أو إدماج الشخصيات في وسطها، ولم يتردد Balzac في تكريس عشرات الصفحات للوصف ليقربنا من الشخصيات، وقد نظم Flaubert في «M^me^ Bauvary»

(وصفا كاملا لـ Younville في بداية الفصل الثاني) مع أوصاف متفرقة وضعت تبعا لتنقلات الشخصيات»[29]. فهو يقربنا من طرق تشخيص الفضاء التي تختلف باختلاف الاختيارات الفنية والجمالية للمبدعين وللمدارس التي ينتمون إليها.

وبالإضافة إلى ذلك فإن بورنوف في إطار حديثه عن طرق عمل الوصف يشير إلى تناظر الرسم والوصف لأن: «مصادر الرسام أصبحت تحت تصرف الروائيين، إنه يتنقل بحسب المشهد الموصوف معدلا بكل جرأة المسافة التي تفصلهما والإطار وزاوية الرؤية (...) حيث العلاقة بين الرواية والرسم لا تتوضح فقط في العلاقة التاريخية، ولكن تحت زاوية وسائل التعبير عن الوصف»[30]. فهو ينبه إلى التداخل الأجناسي الذي أصبحت تعرفه الرواية فنجده هنا يتحدث عن تأثر الرواية بالرسم في تناولها للفضاء.

وهناك طرق أخرى يلجأ إليها الكاتب من أجل وصف المكان وهي كالتالي:

- إدخال شخصيات مجهولة تستطيع أن تعمل على كشف المكان.
- تغيير وجهة نظر السارد، وتوسيع منظور السرد.

3 - وظائف الفضاء:

وهي مرحلة مهمة في تناول الفضاء الروائي وذلك: «بدراسته في علاقته بالشخصيات والوضعيات ومع الزمن والحدث والإيقاع الروائي»[31]. وقد ركز R. Bourneuf على هذه المرحلة، وتعتبر أهم ما جاء به في دراسته، لأن هذا الجانب كان مهملا من قبل المنظرين، وهذا النوع من التناول للفضاء الروائي رد له الاعتبار لأنه كان مهمشا ويعتبر زائدا في

النص فأبرز الدارس قيمته حيث كشف عن مساهمته في بنينة النص الروائي وتطوير السرد.

4 - طبيعة ومعنى الفضاء الروائي:

وهذه المرحلة تفرض سلسلة من التمييزات:

- الفضاء حاضر وموصوف مباشرة.
- الفضاء متخيل ومستحضر عبر وعي الشخصيات أو يرتبط بذكرى أو بتوقع.
- الفضاء يوجد قبل الشخصيات كمؤطر لها.
- الفضاء شخصية مع الرواية الجديدة.
- هناك فضاء سائل وفضاء كثيف، أو بعبارة أخرى، فضاء إطار، وفضاء شخصية: «يتمظهر الفضاء في الرواية بدرجة متفاوتة من الكثافة أو «السيولة» إنه وسط بسيط ومجرد غلاف يمكن أن ننساه كما ننسى الهواء الذي نستنشقه، إنه يشكل نغمية شعورية، ولونا هوائيا منتشرا يذوب على شكل هالة حول الشخصيات، أو يفرض الفضاء بكثافة، إنه يحس كصديق أو عدو قوي، وقد نستطيع التحالف معه»[32]. إنه يتحدث عن الفضاء كإطار ثم ينتقل ليشير إلى المكانة التي يحتلها في البنية السردية، حيث أصبح فضاء شخصية يؤثر في الشخصية الروائية ويتأثر بها، وقد يكون وديا أو عدوانيا.

وقد أشار Bourneuf إلى التطور الذي لحق تناول الفضاء في الرواية الأوربية وربطه بالتحولات التاريخية، فهو يرى أنه في البداية كانت الشخصيات مهيمنة على الفضاء تماما، لدرجة يمكن معها نسيانه، لكن في القرن العشرين أصبح الفضاء متحكما في الشخصيات ومسيطرا عليها.

3 ـ هنري ميتران Henri Mitterand:

يرى Henri Mitterand بأن ما قام به Bourneuf: «برنامج عريض، يؤسس لدراسة سردية المكان، لكن يبدو أنه لم يتبع بدراسات ذات بال، ولا كانت له آثار»[33]. ويأخذ الدارس بعين الاعتبار في دراسته للفضاء علائق البنى السردية والسيميائية بإيديولوجية العمل الأدبي، وشروط الإنتاج وسياق التلقي من منظور جدلي وتفاعلي.

ويرى بأن: «لا وجود لنظرية قائمة بذاتها في التفضيء السردي»[34]. خاصة وأن المهتمين بالشعرية ركزوا في دراساتهم على الحدث والشخصية والزمن وأهملوا الفضاء.

ويدعو Mitterand إلى دراسة الفضاء من حيث هو تخيل، ومن حيث هو مضمون ومعطيات طوبوغرافية حول الحدث المتخيل والمروي، ويؤاخذ محللي المحكي على تركيزهم البحث في منطق الأحداث ووظائف الشخوص وزمنية المحكي، فيرى بأنه: «ما زالت تعوزنا قائمة بالأمكنة الروائية، تشكيلية ووظيفية على غرار تلك التي أنجزها Ph.Hamon في مضمار الشخوص»[35].

ويؤكد على سردية الفضاء بقوله: «لقد شرعت الرواية، منذ Balzac، تحديدا، في إضفاء صبغة سردية على الفضاء، في معناه الدقيق، أي أخذت تجعل منه مكونا رئيسيا في الآلة السردية، وهو الاتجاه الذي يمكن أن تتخذه شعرية للفضاء جديدة، تتنبه إلى الأشكال والقيم الأصلية، لكل أثر أدبي، يتم تناوله في ذاته وسبره في جزئياته، شعرية تبتعد عن نزعة موضوعاتية غير بنائية ابتعادها عن دلائلية تطبيقية»[36]. فهو يدعو إلى تناول الفضاء الروائي من جانبه البنائي وربطه بباقي المكونات الحكائية الأخرى.

ومن ثمة، يكون H.Mitterand قد استطاع أن يسهم في: «ترسيخ النظر المنهجي لمسألة اختيار وتوزيع الأمكنة داخل السرد، والتي يرى أنها لا تتم بوحي من الصدفة أو خضوعا لخطة اتفاقية، وإنما وفق قواعد شكلية موروثة، مشيرا إلى أن التعامل مع هذه القواعد يجب أن يتجه إلى الوعي بتجربة المكان والقبض عليه في تمظهراته الواقعية والرمزية، ثم التعرف على العلاقات البنيوية التي توجه النص وترسم مساره»(37). وقد خلص لهذه النتيجة بعد تحليله للفضاء في رواية Ferragus لـBalzac، فتوصل إلى منح الفضاء حكم العامل رغم أن السيميائيات جعلت منه مجرد «ظرف». ويرى بأن الرواية منذ Balzac بدأت تجعل من الفضاء مكونا من مكونات السرد فدعا إلى دراسة بنية الفضاء والابتعاد عن الدراسة المضمونية له. وهي مغامرة قام بها Mitterand محاولة منه رد الاعتبار للفضاء الروائي الذي ظل مهمشا في النظرية الغربية.

4 ـ شارل كريفل Ch. Crivel:

إن الدراسة التي قام بها Ch.Grivel ضمن كتابه (production de l'intérêt romanesque) يقارن من خلالها بين المكان في الرواية كمكان متخيل، والمكان في الواقع، ويبحث في مدى تأثير الأول على المتلقي، لكن يرى بأن هذه الأمكنة تختلف طرق استحضارها من رواية إلى أخرى.

ويدعو إلى تعيين المكان في الرواية منذ السطور الأولى، لأن السارد يحتاج لسرد حكاية من الحكايات، إلى إضافة مكان من الأمكنة لزمن تلك الحكاية، ليشارك إلى جانب المكونات الحكائية الأخرى في وضعية الحكي.

والمكان في رأيه هو الذي يؤسس المحكي، لأن الحدث في حاجة إلى مكان وإلى زمن: «فلا يرد الحدث السردي إلا مصحوبا بكل محدداته وإحداثياته وبدون المعطيات الزمنية والفضائية (مقترنة بغيرها) لا يتأتى بث

الرسالة السردية»[38]، والمكان يعلن عن الحدث وينطوي على سلسلة كاملة من الإيحاءات الضرورية.

كما أن علاقة المكان بالرواية تتمظهر في كون: «هذا المكان الذي يرد في الرواية، إنما يدل داخل نظام هذه الرواية، فهو لذلك تخيل، ولا يكون نظيرا، على الإطلاق، للمعلومة الموضعة التي تأتي في رسالة لسانية من النوع الإخباري (...) إن جميع الأخبار التي تأتي في رواية من الروايات تعود إليها، وهي تقتصر، جميعها، على كونها دعامة للدلالة التي تحملها هذه الرواية»[39]. وهذا يؤكد كون الرواية لا تحيل إلا على ذاتها ولا تخبر عن شيء خارجها.

وهو بذلك يضع مقارنة بين الفضاء ذو المرجعية الواقعية والفضاء المتخيل، لأن المكان الوارد في النص لا يحيل إلا على الرواية ويأتي لتدعيم الدلالة، وتحديد المكان والزمان ليؤكد حاجة السرد للمكان. كما يرى بأن الزمن والمكان الواردان في الرواية يفصلان زمن القراءة أو الزمن الحاضر عن زمن القصة ومكانها، وذلك يطرح قضية تعذر تواجد القارئ في مكان النص وزمنه.

ثم ينتقل إلى التحدث عن تأثير الإشارة إلى الأمكنة في الرواية على المتلقي، حيث يوهمه تحديد المكان بحقيقة ما يعرض أمامه: «لأن سمة الموضعة تجعل النص في صورة كأنه نموذج من الواقع، (...) إن الحكي، يبدو، بما هو عليه من توقيت وموضعة، كأنه محاكاة تامة للعالم»[40]، والمكون الأساسي الذي يربط القارئ بالنص هو الحدث لأن الموضعة تقوم بإنتاج النص كدراما، لأن المكان هو الذي يشد الاهتمام للدراما.

ثم يتحدث عن المكان في علاقته بالعناصر الأخرى، كالشخصيات والزمن فهي التي تمنح النص فرادته في تضافرها وبذلك: «لا تكون مهمة المكان هي وصف الفضاء المخصص للحدث، أو تحديده، بل تتمثل مهمته

في تنظيمه تنظيما دراميا . إن المكان في الرواية، خديم للدراما ، فمجرد الإشارة إليه يعني أنه جرى (سيجري) فيه أمر ما . ومجرد ذكره يجعلنا ننتظر حدوث واقعة من الوقائع، فلا وجود لمكان لا يكون شريكا في الحدث»[41] . فيكون بذلك قد نبه إلى ارتباط المكان بأحد المكونات الروائية الأساسية وهي الحدث، حيث أشار إلى تأثيره عليه وأنه يخدمه خدمة كبرى.

وبالإضافة إلى ما سبق فإن الدارس يرى بأن عدم الإشارة المباشرة إلى الأمكنة تجعل المؤلف يفلت من نير الرقابة، ويحفظ للنص طابعه الاحتمالي. ويرى في نهاية دراسته بأن الآثار العامة للموضعة متضمنة في جميع الروايات، لكن تختلف طرق تبنينها من رواية إلى أخرى حسب ميول الروائي وحسب اختياراته الفكرية والجمالية. فيكون الباحث بذلك قد تناول الفضاء الروائي باعتباره مساهما في بنينة النص الروائي وليس مجرد استراحة يمكن القفز عليها .

5 ـ يوري لوتمان Iouri lotman:

لقد تناول Iouri Lotman في كتاب (La structure du texte artistique) ضمن ما تناول، الفضاء الفني مركزا على سيميائيته، فيرى أن الاهتمام بهذا الفضاء يأتي نتيجة المفاهيم والتصورات التي ترى أن العمل الفني (لوحة، تمثال، قصيدة، رواية) فضاء تتحدد أبعاده تحديدا خاصا :

أ – من صفات الفضاء الفني أنه متناه، لكنه يحاكي موضوعا لا متناهيا وهو العالم ذو المرجعية الواقعية الذي يتجاوز حدود العمل الفني[42].

ويمثل لذلك باللوحة الفنية ذات البعدين التي تعكس فضاء واقعيا لا متناهيا متعدد الأبعاد، وبقوانين المنظور، وهي القوانين التي تمكن الرسام

من نقل أحد المواضيع الذي يكون في الواقع ثلاثي الأبعاد ليصبح في اللوحة ذا بعدين فقط.

ب – كما أنه يرى بأن الإنسان يدرك العالم إدراكا بصريا، حيث ترجع العلامات اللغوية إلى بعض الأشياء البصرية المرئية المكانية، الشيء الذي يؤدي إلى إدراك خاص للأنساق اللغوية، حيث يمكن اعتبار المبدأ الأيقوني، والصفة البصرية، من الخصائص الأصلية لهذه الأنساق اللغوية[43].

ج – يرى Lotman بأن لغة العلاقات الفضائية تعتبر وسيلة من الوسائل الرئيسية لوصف الواقع، وينطبق ذلك أيضا على ما هو إيديولوجي صرف، حيث نجد مفاهيم مثل أعلى/أسفل، يسار/يمين، قريب/بعيد، أو محدد/غير محدد، تخص نماذج ثقافية لا تشمل ما هو فضائي، إن نماذج العالم المتعلقة بما هو اجتماعي وديني وسياسي وأخلاقي مكنت الإنسان من إضفاء معنى خاص على الحياة التي تحيط به، حيث نجد هذه النماذج تنطوي على سمات مكانية.

ومفهوم التقاطبات كما ورد عند Lotman ربطه بما هو تطبيقي حيث حلل شعر Tioutchev الذي يضع «العالي» في تضاد مع «السفلي» حيث السفلي يرمز إلى ما هو مادي والعالي إلى ما هو روحي[44]. فالفضاء عنده يؤدي إلى تصور معين للعالم.

وبعد اطلاعنا على إنجازات بعض المنظرين الغربيين المتعلقة بالفضاء الروائي، ووقوفنا على محاولاتهم الفردية التي لم تشكل نظرية قائمة بذاتها في التفضيء السردي حيث نجد: «شعرية المكان، كما مورست حتى الآن، لا تدعي الإمساك بجميع مظاهر ودلالات المكان في العمل الروائي، وإنما تقر بنسبية التحليل الذي تقيمه بدرجات متفاوتة من العمق، وتحاول أن تكون أكثر إنتاجا بنقل اهتمامها إلى رصد المبادئ البنيوية التي

تنظم اقتصاد المكان في الرواية، وتحديدا تلك المستويات التي تتعالق مع البناء الحكائي بحوافزه وإبدالاته المختلفة»[45].

وسننتقل بعد ذلك إلى النقد العربي لنرى إلى أي حد استطاع النقاد العرب تمثل مفهوم الفضاء الروائي، وهل استطاع هؤلاء تحقيق ذلك أم ظلوا دونه؟ وهل استطاع النقد العربي مواكبة تطور الرواية العربية؟ أم ظل متخلفا عنها؟

III ـ الفضاء الروائي في الخطاب النقدي العربي:

لقد عمل النقد العربي على المواكبة المستمرة للإنتاج الروائي العربي وتطوره، وقد تم ذلك من خلال مقالات ثم نشرها في المجلات؛ أو من خلال مؤلفات فردية أو جماعية، أو عبر الأطروحات الجامعية.

وقد حاولت هذه الدراسات النقدية المساهمة في تخصيب الوعي النقدي عن طريق متابعة مسار الرواية العربية وإبراز مظاهر خصوبتها ووجوه تميزها مقارنة مع الرواية التقليدية، مستفيدة من النقد الغربي.

وقبل الحديث عن حضور الفضاء الروائي في النقد العربي، لابد من التطرق إلى هذا النقد في علاقته بالرواية العربية بصفة عامة، وهو يظل متهما من قبل بعض الدارسين ومن هؤلاء سعيد يقطين الذي يرى بأن النقد العربي يهيمن على الرواية ويفرض عليها مقولاته، ويجعلها ذريعة للحديث عن إيديولوجيته، وبالنتيجة فهو: «نقد متعالم، ويمتلك سلطة هي سلطة الإيديولوجيا، ورغم كون الخطاب النقدي أساسا، بعديا، فإن النقد الروائي، ليفرض ذاته/إيديولوجيته، كأن يكون قبليا: يؤشر للرواية كيف ينبغي أن تكون، وينبغي «توجيهها» التوجيه الذي يريد»[46]. وهذا جعل النقد الروائي العربي عاجزا عن تقديم إضافات ملموسة لنظرية الرواية. وبالإضافة إلى ما

سبق تتهم الحركة النقدية العربية بالبطء، حيث نجدها متخلفة عن مسايرة الإبداع الروائي كما تتأخر في استيراد النظريات الغربية.

والرواية لم تخضع للتدرج المرحلي كما هو الأمر في الرواية الغربية للتحولات عبر تاريخها، ليظل تاريخ الرواية العربية حسب حسن المنيعي: «تاريخ نصوص إذا ما أخذنا بعين الاعتبار تباعد الروائيين فيما بينهم... إضافة إلى ذلك، نجد النقد المواكب يتعامل مع هذه النصوص إما بمقولات سياسية أو انطلاقا من مناهج نقدية مستوردة يختلف تطبيقها من ناقد إلى آخر»[47]. وهذا يؤكد ضعف النقد العربي، لكن تقع بعض الفلتات ونواجه بتنظيرات جادة لكن نادرة الوقوع، ومنها تنظيرات الخراط للحساسية الجديدة، حيث يصنف الرواية إلى حساسيتين، تقليدية وجديدة، وتتوزع الجديدة إلى خمس تيارات:

1 – تيار التشييء.
2 – التيار الداخلي العضوي.
3 – تيار استيحاء التراث.
4 – التيار الواقعي السحري.
5 – التيار الواقعي الجديد.

وقد تمردت هذه التيارات على الحساسية التقليدية بكل تقنياتها، كالسرد الطولي والوصف الذي يعتبر استراحة في الحكي والتسلسل المنطقي للزمن، وكتابة هؤلاء تعبر من خلال تحررها من الأشكال التقليدية عن ثورتها على السلطة المكرسة وإيجاد بدائل للواقع.

ومما لاشك فيه أن تطوير تناول الفضاء في الرواية العربية الجديدة، جاء نتيجة الاطلاع على الثقافة الغربية بصفة عامة والرواية الفرنسية الجديدة بصفة خاصة، وكذلك نتيجة الاطلاع على التراث الشيء الذي منح الرواية قيمتها وأبعدها عن المحاكاة.

إن تطور تقنيات الفضاء الروائي أضفت على النص جماليته وخصوصيته، وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على تمثل الروائيين العرب لشعرية الرواية الغربية مع محاولتهم التماشي مع الواقع الذي ينبت رواياتهم.

وقد لاحظنا ضعف اهتمام النقد العربي بالفضاء الروائي، لكون الرواية نفسها لم تكن تهتم بهذا المكون الحكائي وتعتبره مجرد إطار خارجي، لكن نتيجة التفاعلات الثقافية والتاريخية تمكن الفضاء من ترسيخ علاقته ضمن الخطاب بالمكونات الروائية الأخرى. وقد منحت له قيمة قصوى نتيجة المثاقفة كما استمد بعض مقوماته من التراث العربي، وكذلك نتيجة تغير آليات اشتغال الرواية وتجديدها، وهو أمر فرضته التحولات التي عرفها العالم العربي، وكذا الاطلاع على الثقافة الأجنبية.

ونظرا لكون الرواية أضحت تهتم بالشكل أكثر من اهتمامها بالمضمون، وكون هذا الشكل أصبح هو الموصل إلى المضمون وليس العكس، فإن تناول الأعمال الروائية أصبح يبتعد عن دراسة سوسيولوجية المضمون ويهتم بما يؤسسه النص الروائي من بنيات فنية وخصائص جمالية يتم الوصول إليها عن طريق البناء الفني الذي يؤسسه الروائي.

ويعتبر اهتمام النقد العربي بالفضاء الروائي ضرورة حتمية فرضتها الرواية العربية الجديدة التي أصبحت تهتم بهذا المكون الروائي، لكن المفارقة أن اهتمام الرواية بالفضاء شكل طفرة نوعية مقابل النقد الذي ظل يقارب هذا المكون باستحياء يؤدي بالنقاد في بعض الأحيان إلى الخلط في المفاهيم والتعتيم في الرؤى، لكن رغم ذلك لا يمكن إنكار مجهودات بعض هؤلاء النقاد في إضاءة جوانب الفضاء الروائي، لأن لولاها لظل معتما.

وسنقدم فيما يلي قراءة سريعة لبعض هذه الدراسات النقدية محاولين إبراز مدى تمثل النقاد العرب لمقولة الفضاء الروائي أو بقائهم دون ذلك؟

1 ـ ياسين النصير:[48]

يعتبر العمل الذي أنجزه الباحث العراقي ياسين النصير مساءلة مبكرة للمكان الروائي، فتبدو نتيجة ذلك بساطة تناوله لهذا المكون الحكائي، الذي يترجم جدة الموضوع على الساحة النقدية من جهة، وكذلك عدم اطلاعه على ما أنجزته الشعرية الغربية في هذا الموضوع، فبدا عدم امتلاكه للآليات المنهجية واضحا، لذلك بدت مقاربته بسيطة وسطحية لموضوع غاية في العمق والصعوبة والالتباس.

وهو لم يعتمد منهجا معينا لذلك يمكن اعتبار ما جاء في دراسته اجتهادا شخصيا لحداثة تناول طيمة المكان في النقد العربي ويؤكد ذلك بقوله: «أنا أبحث بأضافري الخاصة طريقا لم أجد أية علامة دالة عليه»[49].

ويعرف المكان في الرواية من خلال قوله: «المكان دون سواه يثير إحساسا بالمواطنة، وإحساسا آخر بالزمن وبالمحلية، حتى لتحسبه الكيان الذي لا يحدث شيء بدونه، فقد حمله بعض الروائيين تاريخ بلادهم، ومطامح شخوصهم، فكان وكان، واقعا ورمزا، تاريخا قديما وآخر معاصرا، شرائح وقطاعات مدنا وقرى حقيقية، وأخرى مبنية في الخيال، كيانا تتلمسه وتراه، وكونا مهجورا أغرقته سديمات لا نهاية لها»[50].

ويهدف الباحث إلى إبراز قيم المكان الفكرية والجمالية في الرواية، لكنه في تحليله لم يوفق إلى ذلك، ويعود الأمر إلى طبيعة الروايات العراقية المدروسة، التي تعود إلى فترة الستينات، كما أن طبيعة المرحلة جعلته ينتصر لعلاقة التاريخ بالمكان، ويتهم الكتاب العراقيين بعدم التغلغل إلى جوهر العلاقة بينهما.

ونجده يقارن بين المكان في الواقع والمكان في الفن، بقوله: «يبقى المكان في العمل الفني جزءا من البناء الروائي، أما المكان على الأرض فهو جزء من كيان آخر، العلاقة بين الاثنين لا تعكسها الكلمات ولا المسميات بل

تعكسها تلك اللغة المشتركة، وذلك الإحساس الدفين»[51]، فهو يركز على روح المكان ودلالته وليس على المكان في حد ذاته.

وقد قسم تحليله للروايات العراقية إلى ثلاثة فصول، لكن ظل هذا التحليل غير مبني على منهجية خاصة، وإنما يمكننا تسميته نقدا انطباعيا ويؤكد ذلك بقوله: «ولكني كما يبدو لي كنت أحرث أرضا بكرا، فليس تحت يدي في موضوعة المكان وفن الرواية إلا مادة الروايات ذاتها»[52].

لكن يبدو أنه بدل مجهودا كبيرا في تناوله للمكان في الرواية حيث نجده في الفصل الأول قد تناول المكان «المفترض» أو «المتخيل» وقارن بينه وبين المكان ذي المرجعية الواقعية: «خصائص الأول من أنه يبني تكويناته من الحياة الاجتماعية وتستطيع أن تؤثر عليه بما يماثله اجتماعيا وواقعيا أحيانا، أما خصائص الثاني، فهو ابن المخيلة والبحث»[53] وما يحسب له في مقارنته بين المكان ذي المرجعية الواقعية والمتخيل كونه انتبه إلى عدم وجود حدود فاصلة بينهما في العمل الروائي، لأن كلاهما يتواجدان من خلال اللغة.

وهو يؤاخذ الروائيين الذين تناول رواياتهم بالتحليل على بساطة تمثلهم الفكري والجمالي للمكان لأن: «في عموم الرواية لا تعثر على تحديدات معينة للمكان، أي مكان»[54] أما اللغة فيرى بأنها انطباعية ووصفية وعامة ولا روح فيها.

أما في الفصل الثاني، فيتناول بالدراسة الفضاء المغلق الذي يتلخص في السجن أو ما شابهه، ويشير إلى ارتباط الزمان بالمكان، زمان القمع الذي فرض هذا النوع من التناول للمكان.

أما في الفصل الثالث، فقد تناول المكان الأحادي البعد، وهو ذلك: «المكان الذي لم يهتم القاص به اهتماما كليا، فجاء بمثابة الغطاء الخارجي للأحداث»[55]، إنها إشارة إلى المكان في الروايات المدروسة، حيث نجد التحديد المطلق للمكان، لذلك لا يتسم بأية خصوصية.

ومن ثمة؛ فإن طبيعة المرحلة التي كتبت فيها الروايات فرضت أمكنة خاصة، وقد أشار الباحث إلى ذلك، وإن ظلت مقاربته تتصف ببعض الضعف والسطحية، لكنها كانت رائدة في مجالها ومن المقاربات الأولى للمكان الروائي في النقد العربي.

2ـ سيزا قاسم:

أما النموذج الثاني من الدراسات النقدية التي تناولت المكان في الرواية فيتعلق بما أنجزته سيزا قاسم ضمن كتابها «بناء الرواية» ويتسم الكتاب: «بالوضوح النظري النسبي»[56] حسب الناقد المغربي حميد لحميداني.

وقد اتبعت الباحثة المنهج البنيوي في التحليل، ودرست المتن دراسة مقارنة وقد أشارت إلى ذلك في عنوان الدراسة: (بناء الرواية، دراسة مقارنة في ثلاثية نجيب محفوظ) ولا نجد عندها خلطا بين ما هو نظري وما هو تطبيقي حيث استندت على المنهج البنيوي في تناولها للنقد التطبيقي المقارن: «يجمع بحثنا بين التحليل البنائي والنقد المقارن»[57].

ويفرض عليها المنهج، الاهتمام ببنية المحكى الروائي وليس المضامين، أي تركز على البنية، وتؤكد على ذلك بقولها: «الذي يهمنا هو التقنيات والأساليب والأبنية حيث أن الذي نناقشه هو ظهور شكل أدبي جديد، لا انتشار أفكار جديدة في نواحي الحياة المختلفة»[58]، وهذا يبعد الدراسة عما هو إيديولوجي ونفسي.

وقد قسمت الدراسة إلى ثلاثة فصول هي كالتالي:

1 – بناء الزمان الروائي.

2 – المكان الروائي.

3 – بناء المنظور الروائي.

وبما أن موضوعنا هو الفضاء الروائي؛ فإننا سنركز على مقاربتها

للمكان، فهل استطاعت تطبيق المنهج البنيوي في تحليلها للمكان أم ظلت دون ذلك؟

إن المتن الذي تناولته بالتحليل هو ثلاثية نجيب محفوظ (بين القصرين، قصر الشوق، السكرية)، ونلاحظ أنها في تناولها للمكان قرنت التحليل بالتنظير[59].

وقد غطى اهتمامها البالغ بالنظرية على تحليل النص تحليلا شموليا، كما أنها أصدرت أحكاما عامة على المتن كله انطلاقا مما هو جزئي، كالحكم الذي أصدرته بعد تطبيق شجرة الوصف عند Ricardou على فراش أمينة ومكتب السيد، ومقارنتها بتطبيق شجرة الوصف على قبعة Flaubert، فوصلت إلى نتيجة مفادها أن: «الوصف عند نجيب محفوظ هيكلي حيث أنه يكتفي بتسمية الأشياء دون تجزئتها إلى مقوماتها وسماتها، وتتذكر الأشياء في أغلب الأحيان دون أن توصف أو يكون الوصف عاما في غير تفصيل»[60]، فيؤكد ذلك عدم الخضوع لتغير مستويات الوصف في النص الروائي. وهي تقارن بين الوصف عند محفوظ والوصف عند Balzac بقولها: «يأتي طول المقاطع الوصفية البلزاكية من الوقوف عند التفاصيل الدقيقة، أما محفوظ فيكتفي بالخطوط العريضة والملامح العامة للمكان»[61]، ويظل فهمها متقدما للمكان الروائي، لأنها استطاعت أن تتناوله بعمق نسبي رغم جدة الموضوع على الساحة النقدية.

وقد قسمت الفصل الخاص بالمكان إلى سبعة أقسام وهي كالتالي:

1 - أهمية المكان في البناء الروائي.

2 - وصف المكان.

أ - طبيعة الوصف.

ب - وظيفة الوصف.

ج - علاقة الوصف والسرد.

د – تقنية الوصف عند محفوظ في الثلاثية

هـ – الاستقصاء والانتقاء.

3 – الأشياء في الرواية الواقعية.

4 – الصورة الوصفية للطبيعة ودلالاتها.

5 – علاقة الرسم بالوصف.

6 – علاقة المكان والزمان في الوصف.

7 – بناء المكان الروائي في الثلاثية.

يبدو واضحا من خلال التقسيم؛ أن الباحثة تمنح الوصف مكانة خاصة، لأن من خلال الوصف يشخص الفضاء، فتحليلها لمقولة الوصف جعلها تربط بينها وبين المكان حيث تعرف المكان بقولها: «ترى أن المكان ليس حقيقة مجردة، وإنما هو يظهر من خلال الأشياء التي تشغل الفراغ أو الحيز، وأسلوب تقديم الأشياء هو الوصف»[62]. وبذلك تؤكد على ضرورة هذا الوصف للأمكنة، لأن بدونه لا يمكن تقديم المكان ومؤثثاته.

ويعتبر تناولها لعلاقة الوصف والرسم دالا على فهمها للفضاء الروائي في علاقته بباقي الأجناس الفنية، ومنها الرسم، وكذلك على تأكيدها لمقولة العبور الأجناسي حيث أشارت إلى حضور الرسم في الرواية الذي بدأ مع المدرسة «الواقعية»: «إنها حركة معينة بدأت في الرسم وانطلقت منه وأخذت تسميتها منه»[63] وقد كشفت عن ضعف حضور هذا المكون الروائي عند نجيب محفوظ والذي يبدو الآن حاضرا بقوة عند كتاب الرواية العربية الجديدة.

ونجدها في تناولها للمكان عند نجيب محفوظ في الثلاثية تؤاخذه على اقتصاره على تناول المكان المغلق والمنعزل، وجعل الأحداث تدور فيه: «فالأحياء في الثلاثية تفقد الرحابة والاتساع، وتتقلص إلى حيز محدود لا يتجاوز البيت، فبين القصرين لا يتجاوز بيت السيد مع إشارات محدودة

للدكاكين والمحال المجاورة، وقصر الشوق لا يتجاوز بيت ياسين، والسكرية بيت آل شوكت وحلوان هي بيت عبد الرحيم باشا عيسى والعباسية هي قصر آل شداد»[64] لكن الكاتبة تستدرك حين تضيف أماكن تؤشر على اتساع الرقعة المكانية مع امتداد الرقعة الزمانية في الثلاثية.

فأضافت قصر الشوق:

- العوامة
- قصر آل شداد
- زيارة الأهرام
- بيت الدعارة

كما أضافت السكرية:

- بيت عبد الرحيم باشا عيسى بحلوان
- مجلة الفكر
- مجلة الإنسان الجديد
- بيت الأستاذ فوستر بالمعادي
- الجامعة
- الجامعة الأمريكية
- قسم الشرطة.

وهي ترى أن المكان عند محفوظ في الثلاثية يمثل «الثابت» الذي يناقض تغير الشخصيات المستمر. ويبدو أن الكاتبة محقة في ذلك، لأن الشخصيات خاضعة للزمن، أما المكان فإن سطوة الزمن لا تطاله بسرعة، وإنما ببطء غير محسوس.

وقد انتهجت المقارنة بين المكان عند محفوظ والمكان عند Balzac وFlaubert، فوصف الأمكنة رغم أنه يوحي بواقعية ما يعرض يظل مرتبطا بالنص الروائي، وقد قارنت بين محفوظ وبين الكتاب الواقعيين، وحاولت

الوقوف على أوجه الاتفاق وأوجه الاختلاف بينه وبينهم، وإن كانت تنتصر دائما للكتاب الغربيين نتيجة تمثلهم للفضاء الروائي، واتسام تناول المكان من قبل نجيب محفوظ بالقصور وعدم رقيه إلى التجرية الغربية في هذا المضمار.

وما يلاحظ على الباحثة أنها تحاكم النص ككل من خلال بعض خصائصه، وهي بذلك لا تخلص للمنهج البنيوي الذي يستصدر مكونات النص ومميزاته من النص ككل في انسجامه وتلاحمه، لذلك ظل المكان خاضعا لرؤية الكاتبة.

3 ـ حسن بحراوي:

أما النموذج الثالث من هذه الدراسات، فيتعلق بالبحث الذي أنجزه حسن بحراوي «بنية الشكل الروائي»، وقد خصص أحد أبوابه الثلاثة للفضاء الروائي وعنونها بـ: «بنية المكان في الرواية المغربية».

وفي تقديمه لهذا الباب حشد كل ما قالته الشعرية الغربية تقريبا عن الفضاء الروائي، فأبدى من خلال التعريفات التي ساقها عن فهم للظاهرة، ويرى بأنه لم: «تعن الدراسات الشعرية أو السيميائية في النقد الحديث بتخصيص أية مقاربة وافية ومستقلة للفضاء الروائي باعتباره ملفوظا حكائيا قائم الذات وعنصرا من بين عناصر النص»[65]. فيبدي وعيا بالقصور الذي تعاني منه دراسة الفضاء الروائي في الشعرية الحديثة، وقد عمل على تحديد الجوانب التي اهتم بها كتاب الشعرية في تناولهم لمقولة الفضاء، باعتباره مكونا أساسيا في الآلة السردية، وهو يشير إلى التجديدات التي طالت الفضاء الروائي في الكتابة الروائية الجديدة، وكيف لم يعد ذيليا في الرواية؛ وإنما أصبح ضروريا للسرد، الذي أصبح محتاجا لكي ينمو ويتطور كعالم مغلق ومكثف بذاته، إلى عناصر زمانية ومكانية.

ويركز الباحث على نظرية التقاطب التي أتى بها «لوتمان»، ويرى بأن هذا الأخير: «لا يقنع بالعرض النظري لمفهوم التقاطب، وإنما يصله بالممارسة النقدية التي ستثبت جدارته الإجرائية في التحليل والتأويل»[66].

وما فعله بحراوي أنه عمد إلى تحليل روايات مغربية معتمدا منهج التقاطب، وميز بين أمكنة الإقامة وأمكنة الانتقال من خلال نظرية التقاطب التي اعتمدها في التحليل، وقد تولدت عن هذه الثنائية الضدية: «ثنائيات وتقاطبات أخرى تابعة أو ملحقة، وهكذا صار باستطاعتنا أن نعثر، مثلا، ضمن أماكن الإقامة على تقاطب جديد بين أماكن الإقامة الاختيارية وأماكن الإقامة الإجبارية (المنزل مقابل السجن)، وتقاطبات أخرى بين أماكن الإقامة الراقية والإقامة الشعبية، القديمة والجديدة، الضيقة والمتسعة، الآهلة والخالية، القريبة والنائية».

أما أماكن الانتقال فتكون مسرحا لحركة الشخصيات وتنقلاتها، وتجد فيها الشخصيات نفسها كلما غادرت أماكن إقامتها الثابتة، وتتمثل في الشوارع والأحياء والمحطات وأماكن لقاء الناس خارج بيوتهم كالمحلات والمقاهي... إلخ.

إن هذه الأماكن في تقاطبها هي التي تشكل موضوع تحليل الباحث، وهو يرى بأن المنهج الذي اعتمده فرضته طبيعة المكان في الرواية المغربية، ويبدو أن النماذج المدروسة لم تمتلك وعيا فكريا وجماليا بالفضاء الروائي كما هو الحال في بعض النماذج في الرواية المغربية والرواية العربية الجديدة بصفة عامة، وذلك ما أغرى الباحث بمنهج التقاطب حيث نلاحظ تركيزه على مقاربة الأمكنة في الرواية وليس الفضاء الروائي، فهو يحدد الأمكنة التي يتناولها بالتحليل، فلم يرق إلى دراسة الفضاء الروائي، ولم يمكنه ذلك من الاستفادة الكاملة

من المقدمة النظرية، رغم عمق ما راكمه من مفاهيم للفضاء الروائي كما جاءت في الشعرية الغربية.

وتبقى أهمية مقدمة الباحث في كونها تمكن الباحثين في الفضاء الروائي من الاستفادة منها أمام نقص المراجع وندرتها، خاصة تلك المتعلقة بالفضاء الروائي. كما أن مقاربته تبقى إضافة نوعية أمام ندرة الدراسات التي تهتم بالفضاء الروائي في الرواية العربية.

4ـ حميد لحميداني:

أما النموذج الرابع من هذه الدراسات فيتعلق بدراسة حميد لحميداني المعنونة بـ «بنية النص السردي».

ونجده يشير إلى عدم تكامل نظرية الفضاء الروائي؛ وهذا ما يخول له الاجتهاد في هذا الباب: «إن الآراء التي نجدها حول هذا الموضوع، هي عبارة عن اجتهادات متفرقة، لها قيمتها، ويمكنها إذا تراكمت أن تساعد على بناء تصور متكامل حول هذا الموضوع»[67].

وقد بدت جدية الباحث وعمق فهمه للظاهرة، من خلال ما أورده من مقولات الشعرية الغربية عن الفضاء، وهو لا يكتفي بحشد ما أتت به هذه الشعرية، وإنما يبدي رأيه فيها: «إن الدراسات الموجودة حول الفضاء، لا تقدم مفهوما واحدا للفضاء، فمنها ما يقدم تصورين أو ثلاثة ومنها ما يقتصر على تصور واحد»[68].

وهو يحصر هذه المفاهيم في أربعة:

1 – الفضاء كمعادل للمكان.

2 – الفضاء النصي.

3 – الفضاء الدلالي.

4 – الفضاء كمنظور أو رؤية.

والأول هو الذي تصوره الرواية المتخيلة[69]، والثاني: «هو الذي تشغله الكتابة ذاتها - باعتبارها أحرفا طباعية- على مساحة الورق، ضمن الأبعاد الثلاثة للكتاب»[70].

أما الثالث فهو حسب G.Genette: «ليس شيئا آخر سوى ما ندعوه عادة (صورة Figure)»[71]. والرابع يتلخص في: «زاوية النظر التي يقدم بها الكاتب أو الراوي عالمه الروائي»[72].

وقد بين الباحث أن: «المفهومين الأخيرين لهما علاقة بمباحث أخرى، واتخذا هنا تسمية الفضاء دون أن يدلا على مساحة مكانية محددة، على خلاف المفهومين الأولين، اللذين نعتبرهما مبحثين حقيقيين في فضاء الحكي»[73]. وهو إذ يتحدث عن مكونات الفضاء الروائي لكنه لا يدمجها في بعضها البعض وإنما يحددها ويميز فيما بينها.

ثم ينتقل إلى التمييز بين الفضاء والمكان[74] حيث أبدى في هذا المبحث اجتهادا خاصا، فحاول أن يميز بين الفضاء والمكان تمييزا محددا حتى لا يقع ضحية التباسهما.

وبعد التمييز الذي أقامه الباحث بينهما انتقل إلى تناول المكان كمكون للفضاء الروائي، وقد ساق أمثلة من الرواية العربية تم فيها تشخيص المكان، وميز بين أهمية المكان في الرواية الواقعية والمكان في الروايات الذهنية بقوله: «إن المكان في الرواية الواقعية يكتسب أهمية كبيرة بالنسبة للسرد (...) أما في الروايات التي يمكن أن نصفها بأنها ذهنية مثل روايات تيار الوعي، فلا يكتسب فيها المكان الموصوف أهمية كبيرة»[75].

وقد قسم وظيفة المكان في الرواية الجديدة إلى قسمين:

«أحدهما: يعتم عن قصد صورة المكان، ويقتصر على إشارات عابرة تدعو إليها الضرورة لإقامة الحكي.

وثانيهما: يبالغ في وصف التفاصيل فيبدو معها العالم المادي ينوء بأشيائه، وأمكنته على الأبطال وعلى القراء أنفسهم»[76]. وقد أشار الباحث في نهاية المبحث إلى عدم إخلاصه للنظرية البنائية لأنها: «لم تتبلور بعد نظرية متكاملة في الموضوع، وهو ما يسمح على الدوام بمتابعة الآراء الأخرى، حتى ولو كانت تختلف في منطلقاتها مع النظرية البنائية شرط أن يكون ذلك في حدود لا تخل بوحدة البحث وتوجهه العام»[77]. إن الباحث يريد أن يجعل مقاربته للفضاء الروائي تقوم على منطلقات نظرية تمكنها من اكتساب صبغة شمولية، وليس الاقتصار على تناول أحد جوانب الفضاء دون الجوانب الأخرى.

5ـ محمد منيب البوريمي:

أما النموذج الخامس فإنه يتعلق بكتاب «الفضاء الروائي في الغربة»[78] لمحمد منيب البوريمي، ويتناول بالتحليل في كتابه، أشكال الفضاء الروائي في رواية «الغربة» للعروي، ويبدي عن فهم متقدم للفضاء، ويعتمد في مقاربته على تنظيرات Bakhtine وG.Genette وMitterand، وقد اهتم بالبنيات الفنية في النص الروائي: «فقد بدا لي أن أهمية هذه الرواية، لا ينبغي أن تنحصر وحسب في بعدها الأحادي المدروس لحد الآن (أي البعد الإيديولوجي) بل أيضا فيما يؤسسه النص من بنيات فنية وخصائص جمالية»[79].

وقد حدد مصطلح الفضاء معتمدا ما جاء به Mitterand و Bakhtine الذي يرى أنه من المستحيل فصل الفضاء عن الزمن وأدرجهما تحت اسم «الكرونوتوب» Chronotop.

وقد تمكن الباحث من تمثل الفروق الموجودة بين المكان والفضاء، ودرس فضاء الغربة من خلال مستويين:

أ - مستوى أفقي: حدد فيه جغرافية الفضاء ونوعية الوشائج التي تربطه بالأشخاص الذين يتحركون في إطاره، أي الفضاء من حيث هو إطار موضوعي للأشخاص والأحداث والأفعال والأشياء.

ب - مستوى عمودي: يركز على استجلاء أنماط الفضاء، والأبعاد الفنية المضمرة التي حاول العروي أن يوظفها روائيا ويستغلها رمزيا، انطلاقا من الفرضية التي تقول بسيميائية الفضاء أو ثنائيته.

وما يلاحظ على تناول المكون الفضائي في رواية الغربة، أن الباحث أهمل جانبا مهما وهو الوصف في الرواية، حيث لم يتعرض له في مقاربته، ويبدو أن عبد الله العروي استطاع أن يتمثل الفضاء في روايته فكريا وجماليا، وذلك كان عاملا مساعدا للباحث على تمكنه من تمثل هذا المكون الروائي.

ونشير في الختام إلى أن هذه الأبحاث التي تناولت الفضاء الروائي قد اتسمت بالتعثر الذي لا يزال يطبع الشعرية الغربية ذاتها في مقاربتها هذا المكون الروائي، كما أنها تشكل قفزة نوعية في النقد العربي الذي أصبح يقتحم مواضيع كانت لا تزال بكرا منذ عقدين من الزمان فقط، ولا أدل على ذلك مقاربة ياسين النصير التي تعتبر من بواكير تناول الفضاء الروائي في النقد العربي.

وبصفة عامة، فإن أبحاث النقاد العرب التي تطرقنا لها، يعتبر القاسم المشترك بينها هو الفضاء الروائي، لكنها خضعت لرؤى الباحثين وتوجهاتهم ومنطلقاتهم المنهجية، وأبرزت مدى تمثلهم لمقولة الفضاء الروائي أو بقائهم دون ذلك، لكن على العموم ظلت دراساتهم متقدمة في مجالها، وما أتى فيها من هفوات يعود للالتباس الذي يطبع مفهوم الفضاء الروائي، لذلك تكشف هذه الأبحاث عن تطور النقد العربي الذي أصبح يغامر باقتحام مواضيع حديثة العهد لم تحقق بعد نظرية متكاملة حتى في

الغرب كالفضاء الروائي، كما أن مقاربات النقاد أصبحت تهتم بالبنيات الداخلية للرواية وليس بالمضامين.

وجاء الاهتمام بالفضاء الروائي في مرحلة تم فيها التجاوب مع النقد الغربي، أو بعبارة أخرى فرضه التطور الذي عرفته الرواية العربية التي أصبحت تهتم بالشكل أكثر من اهتمامها بالمضمون، الشيء الذي فرض تهميش المقاربات السوسيولوجية والنفسية والاهتمام بالبناء الشكلي للرواية، لكن الملاحظة العامة؛ أن تناول الفضاء الروائي في النقد العربي لا يزال يتسم بالضعف وعدم النضج.

أما بالنسبة لإدوار الخراط فإنه من خلال تنظيره للحساسية الجديدة ومقاربته لنماذج من الرواية العربية الجديدة لم يدرج دراسة خاصة عن الفضاء الروائي، وإنما نجد مجرد إشارات متفرقة لهذا المكون الروائي ضمن دراساته، لكنه يبدو أكثر تحمسا له وتمثلا لمفهومه فكريا وجماليا في إبداعه، فكيف تم هذا التمثل في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»؟

وما هي الانزياحات التي حققتها في تناولها للفضاء الروائي عن الرواية التقليدية؟

وكيف تمت بنينة الفضاء في هذا النص الروائي؟ وإلى أي حد أسهم الفضاء الروائي عند الخراط في تطوير الكتابة الروائية العربية باعتباره بنية روائية؟ وهل مكن تناول الفضاء في النص الروائي الخراطي من إضافات نظرية نتيجة تطويره لشعرية الفضاء؟. إنها أسئلة تؤكد مدى التقدم الذي عرفه الفضاء الروائي في الرواية العربية الجديدة، حيث أصبح مساهما في بنينة النص الروائي وأكسب الرواية مبررها الأدبي والجمالي.

هوامش المدخل:

[1] ابن منظور، لسان العرب، ج 13، دار صادر، بيروت. ص 157.

[2] نفسه، ص 260..

[3] أبو البقاء الكفوي: الكليات. القسم الثاني، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة ط.1992/2، ص 232..

[4] مطاع صفدي، مغامرة الاختلاف والحداثة، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع44 . 45. ربيع 1987، ص 4.

[5]Marguerite-MDubois. La rousse.Ed Librairie la rousse. 1989, P P: 405 – 610.

[6] محمد منيب: الفضاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة. رسالة مسجلة بجامعة محمد الخامس بكلية الآداب بالرباط لسنة 1986 – 1987. ص36.

[7] ـ محسن مجيد العبيدي: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا . دار الشؤون الثقافية بغداد . ط1987/1، ص 19.

[8] من الفلاسفة الذين قالوا بذلك .I. Kant و Hegel و Russel وغيرهم.

[9] ب. س. ديفيز: المفهوم الحديث للمكان والزمان. ترجمة السيد عطا . الهيئة المصرية العامة للكتاب القاهرة 1996 بدون ط، ص 12. ضمن استراتيجية المكان. لمصطفى الضبع،كتابات نقدية. 79. أكتوبر 1998، ص61.

[10] سيزا قاسم: المكان ودلالته مجلة ألف، القاهرة، ط1968/1، ص 79.

[11] إبراهيم تاكان: الفضاء الروائي في الأعمال الروائية لغسان كنفاني. رسالة مسجلة بكلية الآداب الرباط، ص 88.

[12] جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة ترجمة صياح الجهيم. منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي. دمشق. 1977 بدون ط. ص 12.

[13] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي. نشر المركز الثقافي العربي. بيروت ط1 . 1990 . ص 28.

[14] مصطفى الضبع: استراتيجية المكان. كتابات نقدية 79. أكتوبر 1998. ص 76-77.

[15] Roland bourneuf. Organisation de l'espace dans le roman, revue Etudes littéraires, Avril 1970, p: 92.

(16) ج.ب. كولد نستين: الفضاء الروائي، ضمن الفضاء الروائي لجماعة من المؤلفين. م.م. ص 20.

(17) Ludovie Janvier. Une parole exigeante. Ed de minuit 1964. p p: 37 -38 dans roland bourneuf. organisation de l'espace dans le roman, op – cit, p: 79.

(18) حسن نجمي: الفضاء والهوية في روايات سحر خليفة، رسالة لنيل دبلوم الدراسات العليا شعبة اللغة العربية وآدابها، رسالة مرقونة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس. الرباط. سنة 1996 – 1997، ص65.

(19) جرار جنيت: الأدب والفضاء، ضمن الفضاء الروائي. م.م. ص ص 12-13.

(20) Jean-Yves tadié: lè récid Poétique. Ed PUF. 1978, p: 76.

(21) Ibid: p: 47.

(22)- حسن المنيعي: قراءة في الرواية. سندي للطباعة والنشر والتوزيع مكناس. ط 1. 1996. ص 25.

(23)- (لقد ألفوا عدة كتب لتدعيم إبداعهم وإبراز رؤيتهم وتحسيس القارئ بمميزات كتابتهم وبموقعها في العملية الإبداعية وهي:

Pour un nouveau Roman. Alin. Robbe-Grillet, l'ère de soupson. N. Sarraute, (répertoire « Essais sur le roman ». M. Butor).

(24)- حسن المنيعي: قراءة في الرواية. م م. ص 25.

(25) Roland bourneuf: organisation de l'espace dans le roman , op.cit, p: 77.

(26) - Ibid, p: 81.

(27) Ibid, p: 82.

(28) Ibid: p: 84.

(29) Ibid: p: 86.

(30) Roland bourneuf: organisation de l'espace dans le roman, op.cit.p: 86.

(31) -Ibid: p: 87.

(32) Ibid: p: 92.

(33) هنري ميتران: المكان والمعنى ضمن الفضاء الروائي لجماعة من المؤلفين. م.م. ص 137.

(34) نفسه، ص 135.

(35) نفسه: ص 136.

(36) نفسه: ص 159.

(37)- حسن بحراوي: مقدمة كتاب الفضاء الروائي. م م. ص 7.

(38) شارل كريفل: المكان في النص ضمن الفضاء الروائي لجماعة من المؤلفين. م.م. ص 72.

(39) نفسه: ص 72.

(40) نفسه: ص 72.

(41) نفسه: ص 80.

(42) Iouri lotman: la structure du texte artistique, Ed Gallimard, 1973, p: 309.

(43) Ibid , p: 310.

(44) Ibid , p: 312.

(45) حسن بحراوي: مقدمة كتاب «الفضاء الروائي». م م. ص 7.

(46) سعيد يقطين: تساؤلات منهجية حول نقد الرواية المغربية. آفاق. ع 3/4. 1984. ص 71.

(47) حسن المنيعي: قراءة في الرواية. م م. ص 26.

(48) ياسين النصير: الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة 57. منشورات وزارة الثقافة والإعلام. 1980. ص: 6.

(49) نفسه. ص 6.

(50) نفسه، ص 5.

(51) نفسه، ص 18.

(52) نفسه، ص 28.

(53) نفسه، ص 27.

(54) نفسه، ص 34.

(55) نفسه، ص 74.

(56) حميد لحميداني. بنية النص السردي. المركز الثقافي العربي، بيروت. ط.1/ 1991، ص 119.

(57) سيزاقاسم: بناء الرواية، دار التنوير بيروت، ط1/ 1985، ص 28.

(58) نفسه، ص 23.

(59) لقد قدمت سيزاقاسم الدراسات الغربية التي اهتمت بالمكان، ومن المنظرين الذين استعانت بتنظيراتهم (M.Butort, J.Ricardou,I.lotman,Boileau, M.Iliade, J.Durant... الخ).

[60] سيزا قاسم: بناء الرواية، م.م. ص 124.

[61]- نفسه، ص 115.

[62] سيزاقاسم: بناء الرواية، م.م. ص 102.

[63] نفسه، ص 151.

[64] سيزا قاسم: بناء الرواية، م.م. ص 169.

[65] حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، المركز الثقافي في العربي، ط1/1990، ص 25.

[66] نفسه. ص 34.

[67] حميد لحميداني: بنية النص السردي. م.م. ص 53.

[68] نفس المصدر والصفحة.

[69] نفسه، ص 54.

[70] نفسه، ص 62.

[71] نفسه، ص 61.

[72] نفسه، ص 61.

[73] نفسه، ص 62.

[74] لقد سبقت الإشارة إلى التمييز الذي ساقه حميد لحميداني في كتابه «بنية النص السردي» بين الفضاء والمكان في بداية المدخل النظري وبالتحديد في النقطة الخاصة بمفهوم (الفضاء والمكان).

[75] حميد لحميداني: بنية النص السردي. م.م. ص 67.

[76] حميد لحميداني: بنية النص السردي. م.م. ص 69.

[77] نفسه، ص 73.

[78]- تعتبر هذه الدراسة جزء من أطروحة الباحث تقدم بها لنيل دبلوم الدراسات العليا وهي تحت عنوان «الفضاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة». مسجلة بكلية الآداب بالرباط.

[79] منيب محمد البوريمي: الفضاء الروائي في الغربة. دراسات تحليلية. دار النشر المغربية. 1985. ص 15–16.

الفصل الأول

أشكال الفضاء الروائي
في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»

تمهيد:

إن الفضاء في الرواية التقليدية يحيل على دلالة مباشرة ونهائية ومغلقة، لأنه يتمظهر عبر النقل المرآوي الذي يبديه كانعكاس للواقع؛ أو بعبارة أخرى انعكاس للعالم الواقعي في العالم الكتابي ليصبح معطى نهائيا وجاهزا سلفا.

لكنه عرف مع الرواية الجديدة وضعا اعتباريا خاصا؛ إذ أصبح خاضعا لتطور رؤية الكاتب الجمالية والمعرفية للواقع، فتغيرت طرق بنينته في النص الروائي، وتمت إعادة تشكيله وخلقه وإبداعه بطريقة تضفي خصوصية على الرواية، فأصبح يختلف ويتعدد من رواية إلى أخرى ليتمظهر قوة إبداعية يستكشف المؤلف من خلالها عوالم تعبر عن رؤاه وتبعده عن الجاهز والمعطى وتعانق الممكن.

وقد جاء ترجمة لانخراط الرواية الجديدة في التجريب والبحث المستمر عن أشكال جديدة، وبذلك فإن الكاتب يغير ويجرب أشكالا متعددة للفضاء تبعا لتغير تناول مكونات النص الروائي، فنجد عنده الفضاء ذو المرجعية الواقعية والفضاء المتخيل. فما هي طرق تبنين هذين الشكلين الفضائيين، وما وجه اتصالهما أو انفصالهما عن الواقع المرجعي؟.

قبل الإجابة عن هذا السؤال لابد من الإجابة عن سؤال جوهري في النظرية الأدبية وهو: ما هي العلاقة التي تربط المتخيل الروائي بالواقع المرجعي بصفة عامة؟.

إن الواقع الخارجي هو الواقع المتعين، والواقع الروائي تعبير عنه، لكن

الصلة ليست مباشرة بين الكلمات والمرجع فيظل الجدل قائما بينهما. ويحدد محمود أمين العالم الواقع بقوله: «هناك في الحقيقة واقعان لا واقع واحد، على الأقل في هذا المجال الذي نتحدث عنه، هناك واقع الخطاب نفسه، وهناك الواقع الإنساني الخارجي بكل ما يحتدم من حياة وإنتاج وممارسات. وإن يكن الواقع الروائي جزءا منها»[1].

لكن الواقع في الرواية يتخذ معنى مخالفا عند كتاب الرواية الفرنسية الجديدة، فليس هو المتعين وإنما هو المتخفي، وتعبر عن ذلك N. Sarraute بقولها: «هو المجهول واللامرئي، وهو ما يراه بمفرده (الروائي) وما يبدو له أنه أول من يستطيع رصده، الواقع لديه هو ما تعجز الأشكال التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه، مستلزما طرائق وأشكالا جديدة ليكشف عن نفسه»[2]. إن هذا الواقع يستعصي عن الالتقاط ويحجبه المباشر.

أما المتخيل فإنه يحيل على عوالم لا تحقق وجودها إلا في مخيلة المؤلف، والقارئ، وهذا المتخيل حسب رشيد بنحدو هو: «مجال إنتاج الصور عموما، أي مجموع منتجات ملكة التخيل (أو المخيال)... إنه مستودع التصورات والرموز والأساطير والطقوس والقيم التي تكيف سلوك الأفراد واستجاباتهم، أي دينامية تخييلية تفارق المعطى الطبيعي والإنساني، ومن هذه الدينامية بالذات ينبثق الإبداع الشعري»[3]. فيمتلك المتخيل بذلك وجودا لاواقعيا، فهو مختلف عن الواقع وينتج عن الحلم والاستيهام للترميز إلى ما يرمي المؤلف إليه.

ويعتبر التخييل أساسيا في العملية الإبداعية، لأن التجرد منه ينفي عن العمل الإبداعي فنيته. ويظل المتخيل غير منفصل عن الواقع لأنه يعتبر ترميزا له، ويبقى التخييل غير كامل في العمل الإبداعي ويؤكد ذلك Wolfgang Iser بقوله: «إن النص الأدبي مزيج من الواقع وأنواع التخييل،

ولذلك فهو يولد تفاعلا بين المعطى والمتخيل، ولأن هذا التفاعل ينتج شيئا أكثر من الفرق بين المتخيل والواقع فيستحسن تجنب التعارض القديم بينهما واستبدال هذه الثنائية بثلاثية الواقعي والتخييلي (وما نسميه من الآن فصاعدا) بالخيالي. وانطلاقا من هذه الثلاثية ينشأ النص»[4]. فيبتعد بذلك العمل عن التقوقع ضمن ما هو واقعي ويضفى له التخييلي من أجل منح الخيالي فرصة للظهور.

وبعد تطرقنا للعلاقة بين الواقع والمتخيل الروائي ننتقل إلى السؤال التالي: كيف يتبنين الفضاء ذو المرجعية الواقعية والفضاء المتخيل في النص الروائي، وكيف يمكن التمييز بينهما؟ وما العلاقة التي تربط الفضاء الروائي بفضاء المرجع؟.

تتعدد الأشكال الفضائية في الرواية العربية الجديدة، فنجدها تراوح بين فضاءات ذات مرجعية واقعية، وفضاءات متخيلة واستيهامية، وهذه الأخيرة لا تحيل على ما هو متعين في الواقع، وإنما تنفتح على الحلم والعجائبي والكوابيس وفراديس الطفولة المفقودة، فتعكس ما هو غير محدد ومتعين، فتصبح فضاء متعاليا لا يعكس الواقع ولا يقوم على المحاكاة، فيتمظهر الفضاء انطلاقا مما تفرضه رغبة الذات واستيهاماتها وأحلامها، فيتحقق من خلال النص الروائي عن طريق الكثافة الشعرية.

أما الفضاء ذو المرجعية الواقعية، فيجد مرجعه في الواقع، لكنه يطرح إشكالية العلاقة بين الفضاء في الواقع، والفضاء في النص الروائي أو: «العلاقة بين «الكلمات» و«الأشياء» أو بين النص و«العالم»، و- باختصار - يطرح هذا التشخيص علاقة ما هو لغوي بما هو مرجعي، غير لغوي، بل إننا لنقف على هذه المواجهة في أجلى صورها، حتى في الجمالية الروائية ذات الطبيعة المسرفة التي تمتح من لغة قادرة على الإيهام بالواقع بواسطة الكلمات»[5]. ليظل المكان الروائي مرتبطا بالتخيل، فواقعية ما يعرض تظل

نسبية نتيجة: «التحولات المتوالية التي يتعرض لها الواقع الخارجي، أولا عندما يخترق وعي الروائي فيتشبع بعناصر «ذاتية» وثانيا عندما تتم ترجمته إلى لغة»[6]. فاللغة والأشياء واقعان متعارضان كما يؤكد ذلك Roland Barthes بقوله: «لا يمكن اعتبار الواقعية، هاهنا، هي تقديم نسخة مطابقة للأشياء، بل الواقعية معرفة باللغة، فليس الأثر الأدبي الأكثر «واقعية» هو ذلك الذي «يرسم» الواقع، بل ذلك الذي، فيما يستخدم العالم باعتباره مضمونا (...) يستكشف بأعمق ما يمكن، واقع اللغة غير الواقعي»[7]. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على كون الفضاء الروائي يحقق وجوده من خلال النص الروائي عن طريق اللغة المجردة، حيث تتم بنينته مع العناصر الأخرى التي تشكل الرواية من قبل الخيال الحكائي، فتحقق الأمكنة استقلالها عن الوجود الواقعي، فلا تحيل على الأمكنة الواقعية الموجودة في الواقع، رغم كون العناية بالمكان تصل ذروتها عند الكتاب الواقعيين كبلزاك الذي وصف أزقة باريس وشوارعها لدرجة تجعله يوهم القارئ بواقعية العالم المعروض، لذلك يتحتم عدم إغفال حقيقة الفرق بين ما هو في الفن وما هو الواقع، لأن العمل الفني مستقلا بذاته، ومكتفيا بكينونته، وعناصر العمل الفني لا تكتسب دلالتها إلا ضمن الخيوط الدلالية للرواية، ولا تقوم بوظيفتها إلا داخل البنية الروائية، فالواقع المعروض في الرواية منفصل عن الواقع المرجعي ولا يحيل عليه بطريقة مباشرة، ولكن عبر وسائط لأن: «المتخيل لا يعكس الواقعي بشكل مرآوي، ولا يبعده من دائرة اهتمامه ويعكس ذاته، وبذلك، فإن كل حدث تخييلي إنما هو إطار متضمن لوقائع حدثية محاذية، هي بمثابة أبعاد نصية لا يقوم التخييل إلا على مستوياتها»[8]. فوظائف الفضاء وقيمه ودلالاته مختلفة عما هي في الواقع الخارجي لأنه في النص الروائي يخضع لاستراتيجية الخلق الفني التي تهتم بما هو دال ووظيفي.

فكيف تعاملت الرواية العربية الجديدة بصفة عامة ورواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» بصفة خاصة مع الأشكال الفضائية؟ وهل تم تبئيرها بطريقة انعكاسية ومرآوية؟ أم أخضعها الكاتب لخصوصية الرواية الجديدة التي تعمل جاهدة على الانزياح عن تقنيات الرواية التقليدية؟ وكيف أصبح هذا الفضاء كبنية روائية مسهما في سيرورة السرد وليس مجرد إطار للأحداث والشخصيات؟ وكيف أصبحت طرق تبئير الفضاء وبنينته تخلق دلالة خاصة في النص الروائي؟.

تعتبر رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» نموذجا للرواية العربية الجديدة، فتتعدد أشكال الفضاء فيها وتتباين مفصحة عن الخط التجريبي الذي ينتهجه الكاتب، حيث يستحضر جغرافيته الروائية بطرق مختلفة تقوم بوظائف خاصة للتعبير عن خبرته الجمالية وخطه الفني الذي يتبعه.

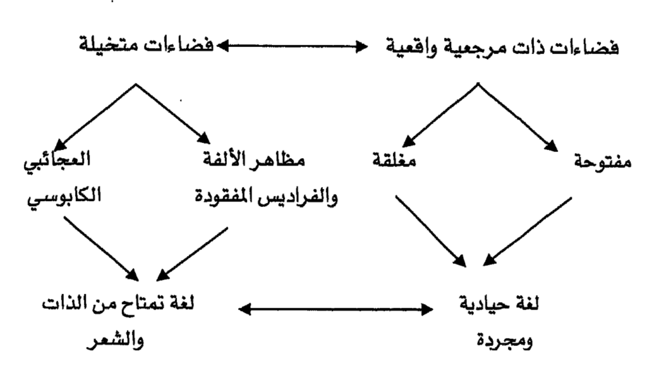
ولم يتعامل إدوار الخراط في رواياته تعاملا نفعيا مع الفضاء كما هو الأمر في الجمالية الأرسطية التي تقوم على المحاكاة، حيث تنظر للمكان باعتباره مجرد وسيلة لفعل هذه المحاكاة. فاعتبره الخراط بنية تسهم في السيرورة السردية وفي تطوير الحكي.

فنجده في تعامله مع الأمكنة الروائية قد مكن الذات من المزج بين ما هو ذو مرجعية واقعية وما هو متخيل في بؤرة نصية واحدة، فتنداح الحدود بين الواقعي والمتخيل الاستيهامي الذي يتمظهر عبر الأحلام والكوابيس والعجائبي والأسطوري، ويغلب إدوار الخراط الفضاء المتخيل، فضاء اللاوعي الغامض والمرعب والمغوي، فينقل من خلاله جانبا مستترا ومثيرا من حياة الذات الساردة، حيث تتجمع الفراديس المفقودة والعوالم العجائبية، وما تصبو إليه الذات في بؤرة واحدة.

والأمكنة عند الخراط أغلبها مبتكرة، فحتى وإن كانت ذات مرجعية واقعية يضفي عليها طابعا استيهاميا، كما أن المكان ذو المرجعية الواقعية

تميزه طريقة تبنينه في النص الروائي، فنجده في الغالب يتبأر عن طريق اللغة الحيادية الباردة، ويحيل على تشييء الإنسان وأنسنة الأشياء، في حين نجد الأمكنة المتخيلة تصور من خلال اللغة الشعرية لأن الكاتب يعبر من خلالها عن تطلعات الذات وآمالها وأحلامها وفراديسها المفقودة، فطرق تبنين الفضاء في النص الروائي هو ما يمنحه خصوصيته، سواء ذو المرجعية الواقعية أو المتخيل، لأن الخراط ومعه كتاب الرواية العربية الجديدة يركزون على الأشكال الكتابية التي يعبرون من خلالها عن تجديدهم للأشكال الروائية كما تعتبر وسائط جمالية لتقديم الواقع.

وتحضر الفضاءات في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» عن طريق التقاطب والتداخل والاندغام، وفي الوقت نفسه بين الفضاء ذو المرجعية الواقعية والفضاء المتخيل. وسنحاول أن نبرز ذلك من خلال الترسيمة التالية:



ورغم التناقض الظاهري لهذه المستويات، سواء من حيث أشكال الفضاء أو أشكال التحقق النصي الذي يراوح بين اللغة الشعرية واللغة

الحيادية المجردة، لا نستطيع عزلها عن بعضها البعض كما هو الأمر في الرواية التقليدية. ويعبر عن ذلك إدوار الخراط بقوله: «الأسلوب والصور عندي سريالية ومفرطة الواقعية معا، وتندغم في تماسك، وفي توحد أكثر بكثير من تجاورها في تكامل متبادل. الحلم واليقظة يتعايشان دون أدنى حاجز ممكن. والملموس المجسم العرضي الزائل يتسمان بالقيمة نفسها، ولهما الحق نفسه في الأولوية»[9].

وبهذا تظل أشكال الفضاء وطرق تبنينها متداخلة، ويفضي بعضها إلى بعض وهذا ما يمنحها خصوصيتها، وسنحاول أثناء التحليل فصلها، ولو نسبيا، حتى نبرز مميزات كل فضاء على حدة، وإبراز التناقض والتقاطب الذي تعرفه وإن كنا سنستمر في الإشارة إلى وجوه التداخل بينها.

والتعدد في الأشكال الفضائية يفصح عن تعدد في وجهات النظر، واختلاف طرق تبنينها، لكن هذا التباين والتعدد يشيان باستمرار، بالتداخل المتولد عن التشذر والتكرار وتعدد طرق الكتابة.

وما يميز هذه الفضاءات أن ذات المرجعية الواقعية مغلقة ومفتوحة. الأولى آمنة والثانية عدوانية. أما الفضاء المتخيل فيتولد عن الأحلام والذكريات وفراديس الطفولة المفقودة والكوابيس، فيكون مصدرا لمشاعر الألفة؛ أو مولدا لمشاعر الخوف والرهبة.

ويعتبر الفضاء المتخيل أثيرا عند الخراط حيث يغلبه في رواياته على حساب الفضاء ذي المرجعية الواقعية مخلصا للخط العام في إبداعه الذي يقوم على استغوار ما تحت الوعي وتجاوز المألوف لدرجة تجعله يحول عن طريق الإبداع فضاءات واقعية إلى فضاءات متخيلة عن طريق الحلم، والذكرى، والرمز. وكمثال على ذلك تتحول مدينة الإسكندرية، كفضاء واقعي، في روايتيه «ترابها زعفران» و«يا بنات إسكندرية» إلى فضاء متخيل. وبذلك يتعالى الفضاء المتخيل عن: «موازيه الفيزيائي تعاليا، يبلغ به مبلغ

الخطاب الشاعري، الذي لا يتكلم عن موضوعه محاولا رسم صورة له، وإنما يتكلم معه ويستدرجه في حوار، محاولا من خلال تفجير اللغة، خلخلة ثوابته ويبث فيه صيرورة الحوار الذي لا ينضب»[10]. ويتأطر هذا الفضاء المتخيل ضمن ما يسميه «Milan Kendira» «الخيال الحلمي»[11] حيث يتمظهر الفضاء من خلال أحلام السارد وذكرياته وأزمنته الطفولية ويوجده الكاتب من خلال لغة تمتاح من الشعر، الشيء الذي يؤشر على حضور الفضاء كبنية في المحكي الروائي.

ويتسم هذا النوع من التناول للفضاء بشعرية خاصة تنزاح به عن الواقع العياني وتجعله غير خاضع للتأويل الأحادي. وطريقة توظيف الخراط للفضاء لا تساعد على السير الخطي للسرد؛ وإنما تعرقله عن طريق القطائع التي تحدثها الأماكن المتباينة وطرق تبنينها ووظائفها، فتتناقض وتتكرر بطريقة فيها الكثير من التشويش، الشيء الذي يخلق اندماجا بين المكون الوصفي والمكون السردي؛ ويطرح صعوبة الفصل بينهما.

ونجد شكلا فضائيا آخر هو الفضاء النصي الذي لا يتحقق إلا في عالم الكتاب؛ أو في فضاء السواد والبياض، ليظل فضاء الكتابة[12] شاملا لكل الفضاءات الأخرى ولكل المكونات النصية الأخرى، فيصبح الفضاء الروائي: «مثل باقي المكونات السردية الأخرى، لا يوجد إلا بمقتضى اللغة، فهو بخاصيته اللفظية، يختلف عن الفضاءات الأخرى، خاصة فضاء السينما وفضاء المسرح، حيث أن هذه الفضاءات الأخيرة تدرك مباشرة بواسطة العين والأذن، في حين أن الفضاء الروائي يؤسس بوصفه موضوعا للفكر عبر الكلمات المرقونة»[13]. وقد أصبحت الرواية العربية الجديدة تهتم بالفضاء الكتابي أو بفضاء السواد والبياض بخلاف الرواية التقليدية التي همشت هذا الجانب، وذلك باعتبار فضاء الكتابة مطلبا جماليا تحقق عن طريقه الرواية جماليتها وخصوصيتها كما هو الأمر مع الشعر[14]. وقد

أصبح المبدع يضع القارئ نصب عينيه، حيث يترك له حيزا للمشاركة في إبداع النص.

وقد اهتم العديد من الباحثين بالتنظير لفضاء الكتابة[15]، ومنهم G.Genette، ففضائية الأدب عندهم تتحقق عن طريق فضائية اللغة ويؤكد ذلك بقوله: «فنحن نتبين في الأدب، أولا، فضائية ربما جاز لنا أن نعتبرها أولية أو بسيطة، وأعني بها فضائية اللغة نفسها، فالملاحظ أن اللغة غالبا ما تبدو، بطبيعتها، أكثر اقتدارا على «ترجمة» العلاقات الفضائية، من أي نوع آخر من العلاقات... مما يجعلها تتوسل العلاقات الأولى رموزا واستعارات تعبر بها عن العلاقات الثانية، أي ذلك يؤول باللغة إلى تفضيء كل شيء، أو معالجته معالجة فضائية»[16]. كما أن كتاب الرواية الفرنسية الجديدة اهتموا اهتماما كبيرا بالشكل الكتابي في رواياتهم؛ وكذلك كتاب الرواية العربية الجديدة، ومن هؤلاء نجد صنع الله إبراهيم في روايته «نجمة أغسطس» وأحمد المديني، ومحمد عز الدين التازي في أعمالهم الروائية وغيرهم من الروائيين كثير.

ومن خلال مقاربتنا لأشكال الفضاء الروائي في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» سنحاول تحديد القوانين الكتابية والوسائط البلاغية والتقنيات السردية التي تمنح الفضاء، بما هو بنية روائية تسهم في سيرورة السرد وليس مجرد إطار أو ديكور، خصوصيته في النص الروائي، كما سنعمل على المقارنة بين الأشكال الفضائية في المتن المدروس وبينها في الرواية التقليدية والرواية الفرنسية الجديدة والرواية العربية الجديدة، وذلك للوقوف على مدى انزياحها عن الرواية التقليدية ومدى التقائها أو اختلافها عن الرواية الفرنسية الجديدة التي يبدو تأثيرها واضحا على الرواية العربية الجديدة. محاولين إبراز مدى تحقيقها لخصوصيتها أو بقائها دون ذلك.

ولتحقيق ذلك استعنا بما جاءت به النظرية الغربية في هذا المجال، كتنظيرات كتاب الرواية الفرنسية الجديدة ومنهم M.Butor في كتابه «بحوث في الرواية الجديدة» والذي اهتم من خلاله بفلسفة التأثيث وفضاء الكتابة الذي أصبح يمنح الرواية خصوصيتها ويؤكد الاهتمام بالقارئ الذي أصبح مدعوا للمشاركة في الإبداع.

كما استفدنا مما جاء به H.Mitterand بخصوص الأشكال الفضائية، حيث اهتم بتموقع المكان في البنية السردية، فكشف عن كون اختيار الأمكنة وتوزيعها داخل السرد: «لا يتم بوحي من الصدفة أو خضوعا لخطة اتفاقية، وإنما وفق قواعد شكلية موروثة، مشيرا إلى أن التعامل مع هذه القواعد يجب أن يتجه إلى الوعي بتجربة المكان والقبض عليه في تمظهرات الواقعية والرمزية، ثم التعرف على العلاقات البنيوية العميقة التي توجه النص وترسم مساره»[17].

وقد ركزنا في تناولنا للفضاء الخارجي على مقولة التشييء التي عرفتها الرواية الفرنسية الجديدة وانتقلت نتيجة المثاقفة إلى الرواية العربية الجديدة، ويتمظهر هذا التشييء من خلال أنسنة الأشياء وتشييء الإنسان، وتوظيف اللغة المجردة والحيادية الخالية من العواطف والتعبير عن الأمكنة الخارجية والشخصيات والأشياء التي تحتلها، وهذا نجده بالخصوص عند A.Robbe-Grillet. فحاولنا المقارنة بين ما جاء في إبداعه وإبداع الخراط من أجل الوقوف على نقط الاتصال ونقط الانفصال بينهما، محاولين ملامسة مدى تمكن الخراط من تحقيق خصوصية لروايته وعدم الوقوع في مطب النقل الحرفي لجمالية الرواية الفرنسية الجديدة.

كما استفدنا من G.Bachelard الذي قارب المكان بالمنهج النفسي لأن الكاتب يصور الأفضية المتخيلة والاستيهامية والحلمية بالكثير من الذاتية،

كما يرصد قيم الألفة التي يعرفها المكان المتخيل، الشيء الذي يحتم البحث في أعماق النص من أجل ملامسة أسراره.

وقد استعنا كذلك، بما جاء به J.yve Tadié في كتابه Recit Poétique وبالخصوص شعرية اللغة وفضائية الكتابة التي اهتم بها G. Genette كذلك وقد سبقت الإشارة إلى هذا الأمر. وبالإضافة إلى هؤلاء استفدنا مما جاء به Todorov في كتابه «مدخل إلى الأدب العجائبي» خاصة وأن الكاتب نزع بالمكان في بعض الأحيان إلى اللامعقول والمدهش والعجائبي، تجنبا للسقوط في شرك النقل الحرفي للواقع.

وفي الجانب السيميائي للفضاء استفدنا مما جاء به Iouri Lot man في كتابه La structure du texte artistique عن مقولة التقاطب وأخضعناها لخصوصية الرواية الخراطية، فنجد هذا التقاطب بين الفضاء المغلق والمفتوح، والفضاء العدواني والآمن والفضاء المطلق والمادي، وغيرها من التناقضات والتقاطبات التي تعرفها الرواية إن على مستوى البنية أو على مستوى الدلالة، لكن مع عدم الإخلاص التام لنظرية التقاطب، لأن معظم المستويات في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» يظل التناقض بينها غير تام نتيجة اندغامها وتداخلها.

كما نجد النفس الصوفي حاضرا بقوة خاصة فيما يتعلق بفضاء الجسد الأنثوي. وبالإضافة إلى ما سبق ستفيدنا تنظيرات الخراط للحساسية الجديدة، فمن خلالها يؤكد انتهاك الرواية العربية الجديدة قانون الرواية التقليدية، وكون هذه الرواية أضحت لها خصوصيتها وفرادتها، كما أنها من خلال الخرق والتجاوز ستستطيع تحقيق عالميتها، كما استأنسنا بتنظيرات أخرى لم نذكرها في هذا المحفل.

ولما كانت النظرية الغربية لا تزال متعثرة في تناولها للفضاء الروائي، فإن تحليلنا سيعرف بعض النقص. وهكذا، فإن استفادتنا من التنظيرات

للفضاء، ستفيدنا في الوقوف على مظاهر الانزياحات عن الرواية التقليدية التي عرفتها الأشكال الفضائية في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» بصفة خاصة؛ والرواية العربية الجديدة بصفة عامة، ومدى تأثرهما بالإنتاج الروائي الغربي ومدى تحقيقهما لخصوصيتهما.

وقد أصبحت أشكال الفضاء مع الرواية الجديدة أساسية في بناء الرواية، ولم تعد تكتفي بتأطير الأحداث والشخصيات؛ وإنما تتكاثف مع باقي مكونات النص الروائي لتسهم في بنينته. وسنحاول في تحليلنا أن نكتشف كيف يتم ذلك.

وتأسيساً على ما سبق؛ نطرح الأسئلة التالية: ما هي أشكال الفضاء في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»؟ وما هي طرق بنينتها؟ وما الانزياحات التي حققتها على مستوى البنية والدلالة؟ وكيف أصبح الشكل الفضائي يحقق خصوصيته من طريقة انبنائه في النص الروائي؟ وكيف أضحى هذا الفضاء مسهما في سيرورة السرد بعدما كان يعمل على توقيفه؟

I – الفضاء ذو المرجعية الواقعية:

لقد حاولت الرواية التقليدية أن تقنع القارئ بواقعية ما يعرض أمامه في النص؛ وجعله يتوهم حقيقته عن طريق الإخلاص للواقع المرجعي؛ ونقله بكل خصوصياته وحيثياته. وعلى هذا الأساس؛ نجدها في تقديمها للفضاء ذي المرجعية الواقعية؛ تجتهد في تحديد طوبوغرافيته؛ أو تعيينه بالاسم؛ وذلك من أجل حمل القارئ على الاعتقاد بحقيقة التخيل؛ وعدم الفصل بين ما هو موجود في النص، وما هو موجود في الواقع، ويؤكد ذلك وصف بلزاك لشوارع باريس وحدائقها وطرقها وبيوتها، ونجيب محفوظ لحواري القاهرة القديمة وأزقتها وبيوتها[18].

ويراوح الفضاء ذو المرجعية الواقعية بين الانفتاح والانغلاق، والأول يتلخص في المدينة، والريف، والمقاهي، والطرق، والشوارع، وغيرها من الفضاءات التي تعتبر فضاء للتنقل والحركة واللقاء، في حين نجد الفضاء المغلق يتلخص في البيت، والغرفة، والسجن، والزنزانة، والإدارة، والمكتب. أما الرواية الجديدة؛ فإنها نتيجة اعتمادها طريقة خاصة في القول تمكنها من التعبير عن الواقع من خلال وسائط جمالية خاصة تخضع لرؤية الكاتب الجمالية والفكرية، فالطرق الكتابية لتصوير الفضاء هي التي تحيل على دلالته وتحمل قصدا ومعنى وليس الفضاء في حد ذاته، فأصبحت تصور الفضاء ذا المرجعية الواقعية أو: «الفضاء المحيط في معظم الأحيان على نحو ما تراه شخصية من الشخوص، أو يراه الراوي كما يتجلى ذلك في آثار أدبية مختلفة أشد ما يكون الاختلاف»[19] وهذا التناول للفضاء، يكتفي بسطوح الأشياء والفضاءات؛ ويعكس قصدية الصنعة الأدبية في الرواية الحديثة، حيث نجد توخي تجنيب القارئ الانخراط العاطفي في المشهد؛ ودفعه إلى استكشافه صحبة السارد؛ أو الشخصية بعين صاحية ومتجردة من العواطف؛ فيمكن النص الروائي من خلق علاقات جديدة مع الواقع والقارئ.

فإلى أي حد استطاعت رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»، باعتبارها رواية تنتمي إلى تيار التجديد، أن تحقق خصوصيتها وفرادتها في تناولها للفضاء ذي المرجعية الواقعية، وهل استطاعت أن تنزاح عن التناول التقليدي له؟.

وسنكتفي في دراستنا للفضاء الخارجي بمثال واحد فقط (فضاء الشارع)؛ لأنه الفضاء الذي يمكننا من عرض الشخصية والأشياء التي تحتله، وكذا الوقوف من خلاله على مقولة تشييء الإنسان وأنسنة الأشياء التي أصبح يعاني منها الواقع الراهن، وقد تم ذلك من خلال وسائط كتابية سنحاول مقاربتها للوقوف على الانزياحات التي حققها هذا الفضاء عن الجمالية

التقليدية من خلال طرق تبنينه وأبعاده الدلالية. وبذلك فإنه يفي بالغرض نتيجة ثرائه ونتيجة التكثيف الذي تعرفه الرواية، حيث نجد الخراط يحشد الكثير من الأنماط الكتابية في رواية بحجم صغير (أربع وثمانون صفحة)، أما الفضاء المغلق؛ فسنتناوله في علاقته مع فضاء الجسد الأنثوي وكيفية تبأر هذا الأخير فيه وطرق تبنين كلا الفضاءين (المغلق والجسد) ومدى العلاقة التي تربطهما ببعضهم البعض، وكيف ساهما في سيرورة السرد.

ورغم محاولتنا دراسة الفضاء ذو المرجعية الواقعية في استقلاله عن الفضاء المتخيل، فإن ذلك يظل تحصيل حاصل؛ نتيجة الجدل القائم في الرواية: «بين «الواقع» و«المتخيل» وبين اليومي والأسطوري، وبين التجريد والجسدانية، وبين السفلي والفوقي، وبين التراثي والمعاصر»[20] وهي سمة من سمات التجديد في الرواية العربية الجديدة بصفة عامة وروايات إدوار الخراط بصفة خاصة.

والسؤال المطروح هو كيف تمت بنينة الفضاء ذو المرجعية الواقعية في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»؟ وما مدى تأثر الخراط بالرواية الفرنسية الجديدة في تناوله لهذا الفضاء؟ وكيف جعله خاضعا لخصوصية الرواية العربية؟ وكيف أصبح الشكل الفضائي مسهما في سيرورة السرد وليس مجرد مؤطر للأحداث والشخصيات؟.

I – 1 – الفضاء الخارجي ـ فضاء الشارع:

ظل فضاء الشارع مرتبطا في الرواية التقليدية بالشريحة المجتمعية التي تنتمي إليه، حيث اعتبر فضاء لعرض مصائر الشخصيات، وعلاقاتها، ولقاءاتها، وتنقلها، كما ظلت طوبوغرافيته التي تحاول الإيهام بالواقع المرجعي محملة بالأبعاد والدلالات التي تجعله متحكما في مصائر الشخصيات.

وقد حدد هنري ميتران طوبوغرافية الشارع بقوله: «الشارع فضاء مفتوح ومحصور، في الوقت نفسه، فهو مفتوح من منفذيه اللذين نأتي إليه ونغادر منهما، وبينهما نتوقف، ونتجول ونلتقي بالآخرين. والشارع يحصرنا وينغلق علينا من جانبيه، بالبيوت والأسيجة والحواجز. ويتصل فضاء الشارع بفضاء المنزل»[21]. وهذا يؤكد كون فضاء الشارع يلعب دورا فعالا في التحكم في حركة الشخصيات وتنقلاتها.

ويبدو الشارع عند بلزاك محددا للقيم المجتمعية المقترنة به؛ وذلك من خلال قوله: «في باريز شوارع منحطة مثلها في ذلك كمثل رجل متهم بالعار. وشوارع أخرى نبيلة، وشوارع لائقة وحسب، وشوارع شابة لا رأي للناس بعد في عقليتها، وشوارع مجرمة، وشوارع أرث من أرامل وعجائز، وشوارع محترمة، وشوارع نظيفة على الدوام، وشوارع قذرة على الدوام، وشوارع عمالية، وشوارع حرفية، وشوارع تجارية. وجملة القول إن شوارع باريز ذات خصائص بشرية، وهي ترسخ فينا بسيماها، تصورات لا نملك لها دفعا»[22].

ونفس الأمر نجده في الرواية العربية التقليدية؛ حيث تتحدد الشريحة المجتمعية بالشارع، أو الحارة التي تنتمي إليها، وقد حصرها نجيب محفوظ في الطبقة المتوسطة التي حددها بحاراتها وأزقتها، «كزقاق المدق» و«خان الخليلي» وغيرها، وقد جعل هذا الفضاء: «تضطرب فيه كائنات اجتماعية تنتمي إلى قطاعات الطبقة الوسطى الصغيرة بأطرافها علوا وسفلا في السلم الاجتماعي، في حدود ثلاثينيات هذا القرن بأطرافها الزمنية استدبارا حتى أوائله واستقبالا حتى الآن»[23]. وبذلك تظل طوبوغرافية الشارع والحارة[24] معمقة البعد الدلالي للشخصيات التي تحتله.

ويصف نجيب محفوظ «زقاق المدق» والذي من خلال طبوغرافيته

نستشف الطبقة التي تنتمي إليه بقوله: «آذنت الشمس للمغيب، والتف زقاق المدق في غلالة سمراء من شفق الغروب، زاد من سمرتها عمقا أنه منحصر بين جدران ثلاثة كالمصيدة، له باب على الصنادقية، ثم يصعد صعودا في غير انتظام، تحف بجانب منه دكان وقهوة وفرن، ويحف بالجانب الآخر دكان ووكالة، ثم ينتهي سريعا كما انتهى مجده الغابر ببيتين متلاصقين، يتكون كلاهما من طوابق ثلاثة»[25] ويبدو هذا الفضاء مفصحا عن الشريحة المجتمعية التي تنتمي إليه فلفظة «مجده الغابر» تؤكد أنه الآن بلا مجد، وانحصاره وضيقه وعدم انتظامه كلها مؤشرات على الطبقة المنتمية له، وهو نقطة انطلاق من أجل بناء العالم الروائي المتخيل.

لكن ما يميز الفضاء الخارجي في الرواية العربية الجديدة بصفة عامة ورواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» بصفة خاصة هو طريقة تبنينه حيث أصبح يقدم من خلال الرؤية السطحية والحياد التام، واللغة المجردة الجافة لتبئير الأمكنة الخارجية والأشياء والشخصيات التي تحتلها، فالتعبير عن الواقع لم يعد بشكل مرآوي، كما هوالأمر في الرواية التقليدية، وإنما من خلال طرق فنية تؤشر على هذا الواقع[26]، فتكون بذلك الطريقة الكتابية لتشخيصه سابقة للحمولة الإيديولوجية فأصبح هذا النوع من التناول ملزما للرواية الجديدة.

ومن هذا المنطلق نطرح السؤال التالي: ما هي الوسائط الكتابية التي وظفها إدوار الخراط في تشخيصه للأمكنة الخارجية والأشياء والشخصيات التي تحتلها؟ وما وجوه اتصالها ووجوه انفصالها عن الرواية الفرنسية الجديدة؟ وهل الخراط تفرد بهذا النوع من التشخيص للأمكنة ذات المرجعية الواقعية أم نجده عند كتاب عرب آخرين؟ وكيف ساهم فضاء الشارع في السيرورة الزمنية للحكي؟

I – 1 . 1 . خصوصيات فضاء الشارع

لقد تم استحضار فضاء الشارع من خلال وجهة نظر السارد الذي قام بتحديد أبعاد الفضاء ورسم طوبوغرافيته بطريقة فوتوغرافية وبعين لا مبالية: «كانت أكوام الثلج تذوب ببطء أو تسيل بماء قليل له خرير مسموع في صمت ما قبل الفجر. وأنوار مصابيح الشوارع صفراء تومض بهالات غير منتظمة الاستدارة في بلل الهواء المحمل بقطرات دقيقة، الأبنية الراسخة تبدو لي ثقيلة ومغلقة وجدرانها السميكة لا منفذ منها»[27]. ويبدو من خلال تبئير المكان أن السارد تجنب إدراجه في السياقات الجاهزة والمباشرة، ليجعل اللغة تقوم بدور طليعي، فيعمق رؤيته للفضاء، وينزاح بالكتابة عن التنميط والتكلس، لتحمل رسالة وقصدا ومعنى فتقوم لغة الكتابة والمتمثلة في اللغة الحيادية بترجمة قصده، كما تفضي إلى الدلالة التي يرمي إليها من وراء الفن المعطى.

وقد تم نقل أبعاد الفضاء الهندسية؛ وهو ما يسميه غالب هلسا «المكان الهندسي» ذلك: «المكان الذي تفرضه الرواية من خلال وصف أبعاده الخارجية بدقة بصرية وحياد، أي حين يتفكك المكان ليتحول إلى مجموعة من السطوح، والألوان والتفاصيل، التي تلتقطها العين منفصلة؛ ولا تحاول أن تقيم منها مشهدا كليا. إن الروائي يتخذ حياد المهندس أو سمسار الأثاث؛ إذ يحذف كل الصفات ذات الطابع التقييمي ويكثر من المعلومات التفصيلية»[28]. وبذلك فإن الذات الساردة تلتفت إلى الجزئيات التي كانت غفلا في الرواية التقليدية فتظل على سطح الأشياء المدرجة في المقطع النصي عن طريق التسمية المباشرة وليس عن طريق الإيحاء والتخيل، فاستطاع المقطع النصي أن يحقق المفاجأة والإدهاش نتيجة ارتكاز الفضاء على اللغة، لكن ليست اللغة المشحونة بالزخم الشعري أو اللغة المألوفة ولكن اللغة المجردة والجافة.

وقد قام الفضاء الموصوف على ثنائية النعت البصري (L'adjectif

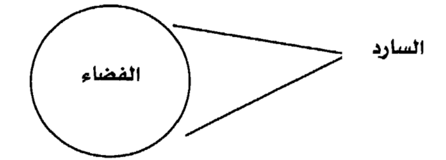
(optique واللغة الحيادية، حيث ينقل المشهد في آنيته وطزاجته معتمدا تقنية اللقطة الفوتوغرافية، فيتجنب بذلك التشتت الناتج عن الفضاء المتسع، كما أنه يريد أن يفصح عن رؤيته بطريقة جديدة، فيصور بشاعة العالم ويترك للقارئ مهمة اقتراح سبل إعادة الطلاوة والجمال إليه، إنه يضعه في مأزق السؤال ويترك له البحث عن الأجوبة، فتم بذلك تهجينه في سياقات مغايرة للمألوف والمبتذل. وهذه الرؤية للفضاء الخارجي نجدها تلتقي في بعض تفاصيلها مع كتاب الرواية الفرنسية الجديدة وبالخصوص مع كتابات A.Robbe - Grillet الذي يرفض إسباغ دلالة على المكان؛ وينظر إليه باعتباره مجرد مكان: «لا هو دلالة ولا هو عبث، إنه ببساطة موجود، وفي جميع الأحوال يبدو أكثر إثارة للاهتمام، وفجأة يصدمنا هذا الوضوح الشديد بقوته التي لا نستطيع فعل أي شيء حيالها»[29] ووجوده في حد ذاته يجعله ينظر إليه في صرامة وتجرد؛ حيث يمتنع عن تحميله دلالات لا يحتملها إذ يرى بأن الأشياء لا يمكن نقلها إلا في: «مظهرها المسطح الصلد الكامل، بلا لمعان، والمبهم، حيث لا يتسم بأية شفافية»[30] فيبدو الفضاء عاريا من كل دلالة؛ ولا يملك أي ترابط؛ أو تفاعل بينه وبين الإنسان الذي أصبح يتواجد في عالم لا يهتم به، ولا يبادله أي اهتمام أو نظر، حيث أصبح العالم مكونا من أشياء صلدة خالية من كل عاطفة. وبذلك يكون قد محا في كتاباته حسب سامية أحمد أسعد: «الصفات العاطفية، والملاحظات الآدمية، واستخدم كلمات محايدة ما أمكن. وهكذا حذاه الأمل في تصوير الأشياء «كما هي» وأراد أن يعيد إليها كل قدراتها، وأولاها أن «تكون هنا»، ولم يكن اهتمام روب جرييه بالأشياء، على أي حال، إلا مرحلة تمهيدية استهدفت رسم حدود مجالين معينين، مجال الأشياء ومجال البشر»[31]. وهذه الرؤية نجدها تنتقل من الرواية الفرنسية الجديدة إلى الرواية العربية الجديدة[32] الشيء الذي يكشف عن: «وعي بهجرة الأفكار والاستراتيجيات

البنائية إلى سياقات مغايرة لسياقاتها الأصلية»[33]، لكن إدوار الخراط؛ لم ينقل أفكار وتقنيات الرواية الفرنسية الجديدة نقلا تعسفيا، وإنما جعلها خاضعة لرؤيته الخاصة وللخط الذي ينتهجه في إبداعه وللتربة التي تنبت رواياته، وهذا يؤكد سعي الرواية العربية الجديدة نحو تحقيق خصوصيتها.

وعليه، فإن حيادية الفضاء المفتوح تعبر عن رؤية الكاتب المتمظهرة من خلال لغة خاصة سماها «اللغة الرؤية» والتي يصفها في كتابه «الحساسية الجديدة» بقوله: «موجزة إلى أقصى ما يمكن الإيجاز كأنها لا مبالية حصى صغير مدور من الكلمات المغلقة على ذاتها، خلو من كل عاطفة أو تورط، جافة، تكاد تكون رهبانية في قسوتها على نفسها وخلوصها لغرضها، تكاد تكون تقريرية فقط»[34]. إن هذه اللغة التي تدهشنا بصرامتها تعبر عن وجهة نظر الكاتب الخاصة التي يدرجها من خلال تيارات «الحساسية الجديدة» ضمن «تيار التشييء»[35]، ويعتبره الخراط تيار الرفض المشبوب المكتوم لعالم القهر والإحباط.

ومن ثمة يعبر من خلاله عن الإدانة للواقع، عن طريق تحييد هذا الأخير وتغريبه عبر الكتابة، إنها وسيلة للرفض، وكذا وسيلة للتطلع إلى واقع أفضل: «إنه قناع جرد من كل لحمه، مرئي بعين صاحية، في ضوء خارجي بارد، متساوي التوزيع، بنظرة زاهدة، محايدة صارمة»[36].

ومن خلال الترسيمة التالية سنوضح نوع الرؤية للفضاء الموصوف من قبل السارد:



إن رؤية السارد لا تتجاوز سطح طوبوغرافية الفضاء إلى عمق المشهد نتيجة هيمنة الرؤية من الخارج، فلا تتمكن من النفاذ إلى العمق الداخلي للمشهد لتظل الأشياء والموجودات قائمة بذاتها، حيث يشحب التفاعل القائم بين الإنسان والفضاء في الرواية التقليدية وهي رؤية ينتقدها A. Robbe – Grillet بقوله: «إننا نعرف بأن كل الأدب الروائي كان يعتمد على الخرافات وكان دور الكاتب يكمن، كما هو معروف، في الحفر في الطبيعة، وتعميقها، إلى أن يصل من الطبقات الخاصة إلى الأكثر خصوصية، وذلك حتى يتمكن من أن يذيع على الناس قليلا من السر المغلق. كان يهبط إلى هوة العواطف البشرية، ليبعث من هناك إلى العالم الهادئ في الظاهر، عالم السطح، برسائل انتصاراته التي يصف فيها الأسرار التي رآها، وكان الانهيار المقدس الذي كان يغزو القارئ غزوا، بعيدا تماما عن أن يثير فيه القلق أو القرف، بل كان يطمئنه على قوة سيادته للعالم. نعم كانت هناك مهاو عميقة، ولكن أمكن سبر أغوارها، بفضل علماء الحفر البواسل»[37]. وهنا يدعو الكاتب إلى تجنب إسقاط الذاتية على العالم الموصوف والاكتفاء بالتحديق في العالم، فيصبح الكاتب مطالبا بتقديم المكان المرتهن بمعرفته التي ترتبط بزاوية الرؤية، وفي المقطع النصي السابق يتخذ السارد موقعا محددا، وهو المكان الذي اتخذه لانتظار التاكسي، فيصف طوبوغرافية الشارع وما يحيط به من فضاءات كالأرصفة ومفارق الطرق والبنايات المحيطة. وحتى يتمكن السارد من تبئير الأشياء والشخصية التي تحتل الفضاء انتقل إلى ناصية الشارع ليتخذ منها بؤرة للوصف، نزوعا منه نحو سجن الشخصية والأشياء وكذا القارئ ضمن رؤية محددة.

إن المقطع النصي يعرض طوبوغرافية الفضاء التي تكتب العين تفاصيلها الدقيقة وتحيلنا على الغرب البارد، وما يؤكد لنا ذلك هي

أوصاف الفضاء وكذا الملفوظ الذي استخدم طلبا للتاكسي: «طلبته لي باللغة الفنلندية»، وهذا التحديد الجغرافي ليس مجانيا لأن: «الأماكن الجغرافية عندما تتردد بأسمائها عبر النص الروائي تعمل على إيقاظ حس المتلقي، فالمتلقي يبدأ في صنع مكان متخيل سواء قدم النص إشارات مكانية أو لم يقدم»[38].

لكن رغم تعيين هذا الفضاء فإنه يتمظهر في الرواية عبر اللغة، حيث يتحول المرئي إلى مقروء، لأنه حتى لو تم تحديده تحديدا دقيقا وتمكن القارئ من إيجاد مقابله في الواقع، فإنه يظل حاضرا ومرتهنا داخل النسيج الروائي لا يغادره ولا يحيلنا على الفضاء الموجود في الواقع، خاصة وأن القارئ يتعامل مع اللغة ويسائل إمكانياتها التي تمكنه من ولوج الفضاء المبنين.

وبهذا؛ يصبح هذا الفضاء مهددا بفقدان دلالته التي وضع من أجلها، لأن اللغة تترجمه من أجل خدمة رؤية السارد؛ وكذا حمل دلائلية وظيفية خاصة، لذلك فهي: «لا تقول لنا ما تعاني أو تفكر، لأنها لا تعاني ولا تفكر، غير أنها تقول لنا ما نعاني وما نفكر به، وتساعدنا في الوقت ذاته، على قول ذلك»[39] وهذا يبعدها عن الحياد المطلق؛ ويجعلها تترجم رؤية الذات المتبدية من خلال طريقة الوصف التي انزاحت بالفضاء كإطار للأحداث إلى اعتباره بؤرة أساسية تنبثق عبرها دلالات مختلفة وتأويلات متعددة، فيصبح بذلك الفضاء سعيا فنيا نحو تجاوز المألوف والمبتذل. ورغم حياديته يرتبط ارتباطا عميقا ووجدانيا بالأنا، لأن المكان يمثل عنصرا جوهريا وأساسيا من عناصر شعرية النص الروائي. فلم تعد الشخصية في الرواية الجديدة تقوم لوحدها بالتأثير على خلق الحدث، وإنما انضافت إليها الأشياء التي تحتل الفضاء، وأصبحت هي الأخرى تسهم في بناء الحكي، وذلك نتيجة التجديدات والانزياحات التي حققتها الرواية الجديدة.

وتأسيسا على هذا الطرح؛ يمكننا أن نلج الفضاء الذي بأره السارد، ونقله عبر المشاهد المقنعة بقناع الجمود والتصلب وأكسبه خصوصيته عن طريق تشكيله الجمالي المتفرد. وقد كانت عتبته إلى هذا الفضاء فعل «رأيت» الذي سيؤكد لنا وجود سارد يملك عينين تستطيعان كتابة المشهد بتفاصيله ودقائقه، يقول السارد: «رأيت على ناصية الشارع الكلمات تنير وتنطفئ بالنيون «Milkbar» ووراء الواجهة الزجاجية الممتدة بطول المبنى ساطعة من الداخل بالنور الثابت، قامت علب الزبادي المرصوصة في أهرامات منتظمة، وأنواع الجبن في أقراصها المدورة الصفراء الصلبة ومربعاتها البيضاء الطرية المتماسكة، التي لم أعرف أن أقرأ ما عليها، ومكعبات الزبد في أغلفتها الفضية، وراء زجاج الثلاجة الضخمة، كلها أنيقة، كأنها موسيقية النسق، تحسب أنه لا يمكن أن يمسسها سوء.

تحت الواجهة الزجاجية العريضة تماما كان الرجل راقدا على الرصيف المبلول، معطفه مفتوح عن بطنه الضخم الذي يرتفع وينخفض في إيقاع التنفس الصعب وقميصه مشعث خرجت أطرافه من حزام البنطلون، وجهه مريد ومغمض العينين في نسيان تام» (الرواية ص: 12). وهنا يبدو أن السارد من خلال هذا المقطع يبئر المكان والشخصية والأشياء، وهذا يبرز كون الكاتب يحقق وببراعة جمالية معهودة فيه الانحراف عن السرد إلى الوصف لتنبثق المعاني من الفضاء الموصوف، فيصبح الفضاء غير مؤطر للشخصية فقط، وإنما مؤثر فيها ويفرض عليها تصرفات خاصة، كما أنه يجعله محملا بأبعاد دلالية الشيء الذي لا يجعله موقفا للزمن، وإنما مسهما في السيرورة السردية، فتنفتح بذلك لخيال القارئ كوة يطل من خلالها على هذه التفاصيل، ليعيد بنينتها وتشكيلها وجعلها خاضعة للتفسيرات المتعددة.

إن هذا المستوى التفصيلي لوصف الفضاء ومكوناته يعبر عن رؤية

الكاتب الجمالية للفضاء الذي يجعل المشهد يرتصف عن طريق عبارات تعبر عن رؤية بصرية جامدة وباردة ولا مبالية، ولا تمتلك أية حرارة أو دفء وليست محملة بأي زخم عاطفي فتبدو بذلك مناقضة للمشاهد المنقولة بعبارات شعرية، تستقطر حواف المخيلة وتمتاح من عمق الذات. وهذا التناقض لا ينقص من قيمة الرواية، وإنما يعتبر علة تميزها وفرادتها، لأن التجاور والاندغام بين اللغة الحيادية واللغة الشعرية يحدث تنويعا في مستويات الحكي، ويحقق انسجاما واندماجا بين هذين المكونين حيث لا يمكن فصلهما فصلا تاما في الرواية. ومن هنا فإن الأشياء والشخصية المبأرة في هذا الفضاء محددة المعالم ومرسومة الحدود بدقة متناهية بعين لا تغفل عن شيء مهما كانت دقته أو تفاهته، لكن ما يضفي على الفضاء خصوصيته هو اللعبة الكتابية التي: «حلت محل آلة التصوير تنقل إلينا ما يقع تحت الحواس بكل أمانة لكن دون أي تأويل»[40] وهذا يجعل كتابات الخراط متهمة بالغموض حيث هناك من يعتبرها شكلية فقط، لكن ذلك يعبر عن نقص في معرفة بخصوصية الكتابة الخراطية، وكتابة الروائيين الجدد التي تركز على طريقة الكتابة قبل الحمولة الإيديولوجية[41] لكن هذه الأخيرة لها حضورها أيضا، لأنه لا وجود لكتابة بريئة على الإطلاق، وكل نص إلا وهو حامل لإيديولوجية معينة، وتعتبر هذه الإيديولوجية مطلبا أساسيا في الرواية العربية الجديدة التي تعبر عن تطلعات مجتمع لا يزال حاملا للتخلف.

إن طريقة تبنين الفضاء، هي التي تخلق الالتباس والإرباك لدى المتلقي الذي لا يستطيع التوصل إلى المعنى النهائي للنص الذي يظل منفتحا على التفسيرات المتعددة. والمقطع النصي السابق يسير في نفس خط الرواية الفرنسية الجديدة التي أسست لكتابة لا يحتل فيها المضمون المرتبة الأولى، وإنما الشكل حيث أصبح: «ما يسميه النقاد مضمونا...

وإن كان ينتمي إلى السوسيولوجيا والأخلاق أو السياسة... لم يعد بالنسبة للروائي سوى مادة عديمة الشكل لا قيمة لها، ففي الشكل تكمن دوما المساهمة التلقائية للمبدع وكذا موضوع بحثه، وهو الذي يكون العمل الفني، لأن المضمون الحقيقي للنتاج هو الشكل»[42]، لكن كما سبق أن قلنا؛ فإن إدوار الخراط لا يبالغ في تغليب الشكل على حساب المضمون، ولا تصبح طريقة الكتابة عنده غاية، لكنه يتخذ منزلة بين المنزلتين، فرغم تمكنه من تحقيق جمالية خاصة من خلال الشكل الروائي؛ فإن الإيديولوجية لا تغيب عن عمله، لكن ما يجمعه بكتاب الرواية الجديدة وبـ A. Robbe-Grillet بالتحديد أنه سعى مثله: «إلى درء مواصفات الرواية الكلاسيكية وإلى المطالبة بشكلانية أخرى تميز بين الأشكال الأدبية القديمة المستهلكة (أشكال الرواية الكلاسيكية) والأشكال الجديدة التي يجب على الروائي أن يبتدعها (...)، وما دام الأمر كذلك فإننا لا نستطيع تجديد الرواية إلا عن طريق البحث عن أشكال جديدة»[43]، والرغبة في التجديد فرضتها إكراهات الواقع والمثاقفة والاطلاع على التراث. والتجديد في الأشكال الروائية يختلف من روائي إلى آخر تبعا للخط الذي ينتهجه كل واحد على حدة. وبهذا، فإن الخراط بانتهاجه خط الحياد في وصفه للفضاء؛ يكون قد استطاع أن يرتاد آفاقا إبداعية جديدة مستفيدا من مختلف التيارات الروائية، ومحققا في الآن ذاته خصوصيته وفرادته، ومستجيبا لتطلعات الإنسان العربي الذي يعيش التهميش والإقصاء.

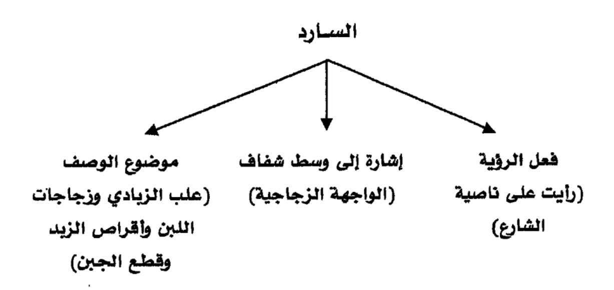
وبناء على ما سبق، فإن شعرية الفضاء الموصوف تتمظهر في اللغة الحيادية، وفي التجاور والانفصال القائم بين الأشياء والشخصية، وكذا حضورهما في تناقضهما. لكن كيف تم هذا الحضور في نفس الفضاء؟ وكيف تمت بنينتهما؟

I – 1 – 2 - الفضاء بين الأشياء والشخصية:

عالجت الرواية التقليدية الشخصية من جانبها السوسيولوجي، أما الأشياء فكانت تحضر كممتلكات لهذه الشخصية، حيث لا يمكنها الانفصال عنها ولا يتحقق وجودها إلا بها، فهي التي تمنحها قيمتها، باستخدامها كما أنها تقوم بتفسير الوضع الاجتماعي الذي تحتله الشخصية، فاعتبرت تابعة لها ولا يتحقق حضورها في المكان إلا إذا كانت الشخصية ستحتاجها. لكن مع الرواية الجديدة تغيرت النظرة لكلاهما، وذلك نتيجة ما أصبح يعيشه الإنسان من اغتراب وتشيؤ، وما أصبحت للأشياء من قيمة خولت لها احتلال مكان الإنسان، فحققت انفصالها عنه وتحكمها فيه في نفس الوقت. وطريقة تنظيم الأشياء والشخصية في فضاء الشارع، كما رأينا في المقطع السابق، يجعل منهما قطبين متعارضين، نستطيع من خلالهما الوقوف على ثنائية مكونات هذا الفضاء رغم الحدود غير الفاصلة بينهما.

وتبئير مؤثثات فضاء الشارع والشخصية في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» يفصح عن تشييء الإنسان وأنسنة الأشياء، وهي تقنية تعبر عن تشيؤ الإنسان وفقده حريته واغترابه في العالم واحتلال الأشياء مكانه. وهذا النوع من تصوير الفضاء والشخصية والذي يسميه الخراط «تيار التشييء» يحضر في الرواية كرفض له في الواقع ونجد: «له شاعريته القاسية والرؤية في صميمها، إدانة للواقع، تقابل صرامته بالصرامة وقسوته بالقسوة لكي تقول دون أن تثرثر بالقول ولو بكلمة واحدة، أن هناك بالفعل، عالما آخر، وواقعا ممكنا، وربما ضروريا آخر، ينتفي فيه القسر والقمع والإحباط»[44]. والرفض هنا لا يتمظهر بطريقة مبتذلة، وإنما عن طريق تشخيص الفضاء والأشياء والشخصية بطرق كتابية تتمظهر في اللغة الحيادية والمجردة.

وتتخذ الأشياء وجودا مستقلا في علاقتها بالشخوص وكما رأينا في المشهد، فإن تمركز الأشياء خلف الواجهة الزجاجية منفصلة عن الشخصية التي ترقد تحت هذه الواجهة مباشرة تجعلهما يحتلان نفس الفضاء، لأن فضاء الأشياء يعتبر امتدادا لفضاء الشارع، حيث استطاعت عين السارد انتهاكها عبر الواجهة الزجاجية، ورغم تمتعها بالحماية فإن ذلك لا يدخلها ضمن دائرة الفضاء المغلق، وإنما تعتبر «فضاء شفافا» حسب تعبير فيليب هامون[45]. وهذا النوع من الأفضية يقتضي وجود شخصية تتوقف لرؤية شيء ما وتنقله عبر وصفه، وقد قام السارد -الشخصية بهذه المهمة لما كان ينتظر وصول التاكسي، وهذا التوقف عمل على توقيف السرد مؤقتا. ويمكننا أن نوضح ذلك عبر الخطاطة التالية:



لقد تبدت مكونات الفضاء من خلال وصف المكان من قبل الذات عن طريق لغة حيادية مجردة من كل عاطفة لا تعمل إلا: «بسطحها المعجمي، أي لا تتخذ المفردات فيها سوى مدلولاتها المعجمية»[46] لأن الكلمات المشحونة بالعاطفة تحول دون رؤية الأشياء في صورتها الحقيقية، فهي تعكس ما يحسه السارد والقارئ، ولا تصور الأشياء في

ذاتها، فيصبح: «الواقع الذي يرى من قبل الشخصية أو السارد دائما يجعل القارئ يحس بأنه يشارك الكاتب في الإبداع»[47]، حيث هناك مسافة بين السارد والشيء الموصوف، فلا يبدو السارد كلي العلم، وإنما ينقل ما يقع عليه بصره.

وبهذا يكون السارد قد ترجم هذا الفضاء بعين يقظة متخذا زاوية رؤية محددة (مكان وقوفه في الشارع) ولم يتجاوز المسافة التي تسمح له بها رؤيته البصرية التي تفصل بينه وبين الأشياء والشخصية المتواجدة في الفضاء، فيظل على مسافة منه يبصر ويرصد المكان ومؤثثاته من بعيد فيصبح: «توسيع المسافة بين الراوي والعالم الذي يصفه ويحكيه يتجسم لنا أساسا في الكف نهائيا عن التعليق المباشر أو عن التبرير»[48]. فأصبح الفضاء والشخصية التي تحتله والمؤثثات: «بالنسبة إليه موضوع تأمل خاص، إذ لها كيانها المستقل ووجودها الفعلي في عالمه الروائي ولم تعد مجرد أثاث يحيط بالشخصية ويعكس مظاهر حياتها النفسية والاجتماعية»[49]، وهذا التأمل للفضاء؛ وطريقة بنينته تجعلنا نقف على القيمة القصوى المعطاة للأشياء على حساب الشخصية، وتتبدى هذه القيمة متمثلة في الإضاءة القوية التي تشكل عامل جذب لعين السارد، وكذا طريقة عرضها وتنسيقها المميز الذي يمنحها جمالية خاصة وكذلك وصفها قبل الشخصية على مستوى النص المكتوب، وغيرها من الحيثيات التي جعلت منها البؤرة الرئيسية في هذا الفضاء كما تمكنت من تشكيل عالم قائم بذاته، حيث نستطيع استنباط قيمتها من قدراتها التي تمنحها إياها الرواية فلم تعد بذلك: «هذه الأشياء تعمل على زرع الديكور، وتحديد إطار الأحداث، وتقديم المظهر الخارجي للشخصيات»[50]، وإنما أصبحت مفصولة عن الشخصية ومستقلة عنها ومتجاورة معها وغريبة عنها في نفس الوقت: «بدليل أن هذه الغرابة تتجسد في طول مقاطع الوصف الذي

لا يعمل على رصد تفاصيل دلالية عن الشيء، بل يكتفي بذكرها كاملة»[51]، لكن رغم ذلك تظل طريقة الوصف محملة بدلالة خاصة.

وبهذا يكون تكثيف الاهتمام بالأشياء ليس مجانيا في النص الروائي، وإنما يعبر عن رؤية السارد التي يسوقها من خلال الوحدة الحكائية التي تترجم وعيه المحمول تجاه العالم وما يروج فيه، حيث يتجنب إعطاء تفسير أو تبرير للوجود والموجودات، ويزيح كل ذلك ليرى الأشياء بطريقة جديدة مكتفيا بسطوحها، دون أن يضفي عليها مسحة من الزيف الصادرة عن ذاتيته وعن إسقاطاته الداخلية، كما أنه لا يسيطر على ما يجري أمامه وإنما ينقله في حياد تام حيث يصدر عن رؤية ديكارتية ترى بأن كل شيء يجب أن يكون هو نفسه وليس شيئا آخر وكذلك عن تنظيرات A. Robbe - Grillet وتقنيته في الكتابة[52]، لكن تظل الرؤية المبطنة للسارد هي إدانة الواقع، أو إدانة العصر الحاضر الذي أصبح يعبد المادة على حساب كرامة الإنسان، وينظر إلى هذا الأخير كشيء من الأشياء.

ويذلك كشف الوصف عن رثاثة الشخصية المتموقعة في الفضاء الخارجي؛ وعن اللامبالاة التي تعاني منها، ويؤكد ذلك تواجدها في المكان ومظهرها الخارجي: «معطفه مفتوح عن بطنه الضخم الذي يرتفع وينخفض في إيقاع التنفس الصعب، وقميصه مشعث خرجت أطرافه من حزام البنطلون» (الرواية ص: 12)، إنها أوصاف محددة ومجردة من أية ذاتية، حيث يضعنا الكاتب في عمق المشهد المتخلق من الكلمات الحسية. وطريقة القول هذه تترجم رؤية الكاتب التي يرمي من ورائها إلى إدانة افتقاد العدل وليس فقدانه، فيضعنا في مواجهة مع الغربة واللامعنى التي تعاني منها الشخصية كاشفة بذلك عن رثاثة القيم التي ترفد واقعها، وقد عمق هذه الرثاثة ثراء عالم الأشياء. فيصبح فضاء الشارع مرآة للعصر الحاضر الذي همش الإنسان وشيأه، في حين أعطى قيمة قصوى للأشياء،

وعلاقة الفضاء بالشخصية والأشياء في النص الروائي أدت إلى سيرورة الحكي وتطور الحدث.

وبناء على ذلك يكون: «الطابع الشكلي لانكتاب المكان في مجموع النص هو ما يبرر مضمر الأدلوجة السائدة التي تفرض رؤية معينة للمنظر الطبيعي، وللمدينة، وللمسافات، أي للفضاء»[53]، حيث تبدو اللغة الحيادية، والوصف البارد، ترجمة لكون الفضاء غريبا ولا يحفل بالإنسان، ويمنح السيادة للأشياء عن طريق موقعتها في مكان آمن. وكذلك اهتمام لغة الوصف بها حيث تتبأر بدقة لكن دائما عن طريق الحياد . وهذا : «لا يعني بأي حال أنها خلو من الانفعال العميق المكتوم، أو تعوزها العاطفة بل الشجن أحيانا ، هذه ميزتها لأن التحكم، والتحفظ والتحوط في التعبير يستطيع هنا أن يوجد، أن يبتعث، أن يوقظ الغضب، أو الأسى، أو الرعب نفسه»[54]، وهذه القيمة الممنوحة لها في المحكي الروائي، تترجم القيمة الممنوحة لها في الواقع، لأن الأشياء أصبحت لها : «قيمة خيالية تولد في القارئ إحساسا بالدوار»[55]، وهذا النوع من الاهتمام بالأشياء في واقع النص يحمل في طياته رفضا وإدانة للواقع الذي يمنحها هذه المكانة على حساب كرامة الإنسان وحياته، والحياد[56] الذي مارسه السارد في تبئيره للمكان والشخصية يعتبر مطلبا جماليا حقق من خلاله الكاتب فرادة في البنية الحكائية والنص، وعمق رؤيتنا للواقع الراهن.

والتشييء والحياد في تصوير الأشياء والشخصية نجدهما عند روائيين عرب آخرين ومنهم صنع الله إبراهيم في روايته «نجمة أغسطس» حيث نجد الشخصية سلبية ومجرد مؤثثة للمكان، في حين أصبحت الأشياء هي التي تقوم مقام الشخصية فتنوب عنها في القيام بعدة وظائف، ويتأكد ذلك من خلال المثالين التاليين:

مثال 1: «أحسست بحركة على باب الديوان، فالتفت لأرى رجلا في سترة صفراء. نهضت واقفا. اقترب الرجل مني ثم انحنى على المقعد دون أن يفوه بكلمة»[57].

مثال 2: «وأبصرت اللوحة الشهيرة، التي كانت تحدد يوما بيوم ما تبقى على التاريخ المحدد لانتهاء المرحلة الأولى. كانت اللوحة الآن تحمل عبارات الشكر للعاملين والدعاء لهم بالتوفيق في المرحلة الثانية»[58]. فيبدو من خلال المثالين أن الإنسان أصبح مشيأ وسلبيا في علاقته بالعالم في حين أصبحت الأشياء تقوم مقامه.

ولا يشكل ضمير المتكلم في الوحدة الحكائية السابقة لإدوار الخراط عامل إغراء للسارد ليتحدث عن ذاته ومواجيده، وإنما يتوجه إلى خارج الذات لينقل إلينا المشهد بكل حياد دون أن ينغمر في بؤرة الذات الداخلية حتى يتمكن من البقاء على مستوى السطح الخارجي للفضاء فينقل العالم الموصوف بكل أمانة وبدون تشويه أو زيف.

وإذا كان التعارض يتم في الرواية التقليدية بين قطبين طوبوغرافيين تتولد عبرهما الاختلافات الإيديولوجية والاجتماعية والنفسية، فإننا نجد هذه الوحدة تفصح عن مركز لطوبوغرافية واحدة هي طوبوغرافية الشارع، لكنها كانت مسرحا للتناقضات والتقاطبات بين الأشياء والشخصية التي تترجم انشغال الكاتب بتأكيد التناقضات التي يعيشها العالم الغربي كمجتمع يعبد المادة ويهمش الإنسان في تواطؤ معلن، لكن ما يوحد ويجمع بين الأشياء والشخصية هي اللغة المتسمة بالحياد.

واختيارات الكاتب للأشياء والمتمثلة في أقراص الجبن وعلب الزبادي وزجاجات اللبن ومكعبات الزبدة ليست اختيارا مجانيا، وإنما تم ذلك لاعتبارها أشياء سريعة العطب. والعناية الفائقة بها هي التي تمكنها من

البقاء سليمة، لكن أوصافها في الرواية أثبتت حفاظها على سلامتها، وتمتيعها بمظهر شكلي خاص يضفي عليها جاذبية وجمالا بالإضافة إلى الإضاءة القوية لكي لا تغيب عن مجال الرؤية ليل نهار، وهذا يجعلنا وجها لوجه مع رؤية «الذات» التي تتخلق عن طريق هذه الأسئلة: «هل تتركه هذه المدينة، هذا العالم، كما تركهما؟» وفعل الترك متبادل بين الشخصية والفضاء الذي أصبح غريبا عنها، ويظل تساؤل السارد المحرق بدون إجابة، وتغييب هذه الإجابة في الوحدة الحكائية يحيل على تغييبها في الواقع، وبذلك يترك للقارئ فجوة فارغة عليه أن يملأها من خلال بحثه عن حقيقة ضائعة تتبدى من وراء رداء اللامبالاة الذي يتلبسه الشكل والمضمون.

وهذا التوجه مخالف للرواية التقليدية التي أعطت تفسيرا لكل شيء وركزت على الأعماق وهمشت سطح العالم، وبذلك فإن الكاتب في الرواية الجديدة لم يعد يفسر كل شيء للقارئ وإنما يقدم له العالم كما هو ويترك له مجازفة البحث والاستنتاج والتفسير.

ويلاحظ على أمكنة «إدوار الخراط» الخارجية على طول المحكي الروائي أنها منزاحة عن وظيفتها التقليدية ومتسمة بالعدوانية[59]، وهي سمة نجدها تميز الرواية الفرنسية الجديدة وكذا الرواية العربية الجديدة، لأن العالم يطغى عليه العنف والمادية. حيث أصبح مهددا ولا يحمل أي أمان أو ود، وتتمظهر عدوانية الفضاء الخارجي حين يموت الطفل الفلسطيني في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» وكذلك فضاء «محطة السكة الحديد» الذي يضيع ويتيه فيه السارد طفلا وراشدا.

ومن هنا ينزاح الشارع عن وظيفته الأصلية باعتباره مكان انتقال، ليصبح مكانا لنوم الشخصية وتمركز الأشياء. فقد أسهم، إلى جانب الانزياحات الأخرى المتمظهرة في الرواية، سواء على مستوى الأشكال أو

المضامين، على تحقيق الاختلاف والمغايرة. وقد حقق هذا الفضاء تقاطبا مع فضاءات أخرى كالفضاء المغلق والفضاء اللاواقعي النابع من الحلم والأسطورة والتذكر. لكن رغم انفصال هذه الفضاءات وقيامها كوحدات حكائية متجاورة، فإن الفصل بينها ليس قاطعا، لأن ما يجمعها هو نظام العمل الأدبي حيث: «لا توجد وحدة ضائعة على الإطلاق مهما كان الحبل الذي يصلها بأحد مستويات الحكاية واهيا أو طويلا، ولا ننسى أن الوظيفة من الوجهة اللغوية هي التي تؤدي إلى وحدة المضمون، فهي «ما يريد أن يقول» هذا الجزء أو ذاك من القصة»[60]. ومن ثمة، نلاحظ عدم الانفصال التام بين الفضاء ذي المرجعية الواقعية والفضاء المتخيل، وبين الحلم واليقظة، وبين اللغة الحيادية واللغة الشاعرية. وبذلك لم يسقط الكاتب في مأزق التصوير السيكولوجي أو الاجتماعي الذي عرفته الرواية التقليدية أو في فخ التشيؤ التام الذي وظفه A. Robbe – Grillet في كتاباته، فمرة نجده يجرد الفضاء الموصوف من عمقه الدلالي والنفسي، ومرة يجعل هذا الفضاء متخيلا يفصح عن توجهه الخاص المتمظهر عن طريق استيحاء اللغة الشعرية، وإغناء النص من خلال المجاز والاستعارات. وهو لا يفصل بين مستويات تشخيص الفضاء وإنما نجدها تتسم بالتمازج والاندغام فيما بينها.

لكن رغم ذلك يظل التناقض قائما بين هذه الفضاءات، وفي الفضاء نفسه كذلك. ويبدو ذلك جليا في فضاء الشارع فيكشف من خلاله عن ضياع القيم في خضم اقتصاد السوق وتشييء الإنسان وهضم حقوقه، لنقف من خلال وصف الفضاء على رؤية السارد المتمثلة في إدانة الواقع حيث يصبح تهميشه وتحييده عن طريق الكتابة نوعا من لفت الانتباه إليه وتحفيز القارئ على كشف الروابط بين اللغة وما تدل عليه. وذلك من أجل طرح الأسئلة وليس قبول الجاهز والمعطى.

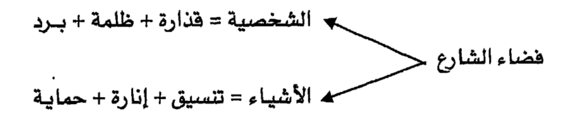
لكن تهميش الفضاء والشخصية، والاهتمام بأشياء هذا الفضاء يفصح في بنيته العميقة عن توق الذات إلى: «المطلق والسعي وراء العدل الكامل، والحب الكامل والاندماج الكامل»[61]، لكن يبقى ذلك المسعى حسب الكاتب مقضيا عليه بالحبوط؛ وإن كان ذلك لا يعتبر داعيا لليأس. وتكشف هذه الرؤية عن تعالق المغزى الدلالي للمقطع الحكائي بالمغزى الكلي للرسالة الروائية التي تعبر جميعا عن حالة أشواقه ومواجيده الكبرى، وكذا المنال الصعب والمستحيل في بعض الأحيان، والطلب المستمر والتواصل للحب والعدل والحرية. وغياب هذه المفاهيم في الواقع هو الذي جعل الأشياء التي تحتل الفضاء الخارجي تساهم في تأسيس سيرورة الحكي وترقى لتصبح شخصية قابلة لاستيعاب عدة وظائف، حيث استطاعت أن تؤثر في الحدث، كما تبادلت الأدوار مع الشخصية، وبذلك: «تم قلب منظورات الرواية التقليدية فيما يتعلق بالعلاقة بين الفضاء والشخصية، حيث أصبح في إمكان الفضاء أن يتبادل الأدوار مع الشخصية، ونقصد بتبادل الأدوار تحول الإنسان إلى ديكور، والديكور إلى كائن أو إنسان خارق»[62]، وما يؤكد لنا ذلك هو إضفاء صفات إنسانية عليها: (زجاجات اللبن منتفخة البطون)، (كلها أنيقة).

ومن ثمة؛ نجد الأشياء قد اكتسبت عن طريق الوصف طابعا مؤنسنا أضفى عليها قيمة خاصة في النص، في حين تشيأت الشخصية، وثمة تفاصيل جزئية كادت تدخلها دخولا تاما في عالم الأشياء لولا وصفه لبطنها العلامة الوحيدة على انتمائها إلى عالم الأحياء والذي: «يرتفع وينخفض في إيقاع التنفس الصعب» (الرواية ص: 19) وهذه الحركة نفسها معرقلة عن طريق عامل صحي والمتمثل في ضيق التنفس.

وحتى يعمق السارد رؤيتنا لهذا الفضاء؛ فإنه يقابل بين القذارة البادية في فضاء الشارع والبرودة والبلل اللذين تفترشهما الشخصية،

والتنسيق والإنارة التي تعرفها الأشياء، والتي كانت في الرواية البلزاكية مجرد ممتلكات في حوزة الشخصيات، حيث كان يصور عالم البورجوازية في وثوقيته واطمئنانه، في حين أصبحت الأشياء في الرواية الجديدة منفصلة عن الإنسان وغير منتمية إليه ومتحكمة فيه في نفس الوقت، كما أنها ابتعدت عن الدور التفسيري للوضع الاجتماعي للشخصيات التي تحتل الفضاء.

لكن تشيؤ الإنسان لم ينبع من فراغ وإنما لكونه أصبح: «يرتدي قناع الأشياء... وبدل أن يحيى ويفكر من خلال ذاته يصبح الشيء هو الذي يفكر له ويحيى بدله، وتصبح الأشياء ذات قوة وسيطرة وهيمنة عليه»[63]، وبذلك أصبحت الأشياء لا تعبر عن الإنسان؛ وإنما حققت استقلالها عنه واحتلت مركز الصدارة، في حين همشت الشخصية وأصبح يسمهما التناقض الذي تؤكده الترسيمة التالية:



وبالإضافة إلى ذلك؛ نجد الصفات الملازمة للأشياء: (منظمة، طرية، متماسكة، فضية) مقابل الصفات اللصيقة بالشخصية (مشعث، مريد) وهي صفات إيجابية بالنسبة للأولى وسلبية بالنسبة للثانية، ومن هنا ؛ فإن مادية الغرب الذي لم يعد يؤمن إلا بالعرض والطلب، قد حولت المجتمع إلى مستهلك والإنسان إلى نفاية، وإلى شيء منبوذ لا حاجة له به. وهذا يفرغ ما تنادي به منظمات حقوق الإنسان من محتواها ويجعلها تفقد مصداقيتها، وتظل بنودها حبرا على ورق أمام الواقع المعطى.

وهذا الفضاء الذي يتبأر عن طريق رؤية السارد الحيادية؛ يفصح عن اغتراب الإنسان وتشيؤه في مواجهة صلابة العالم ولا مبالاته وقد عبر الكاتب عن ذلك بقوله: «إن عكوف هذه الكتابة على وصف الواقع الخارجي وصفا دقيق التفاصيل، محايدا يبدو أنه على سبيل المفارقة، قد يبعدها عن الواقع إلى مجرد «مظهر» له، يلوح أن اغتراب الإنسان هنا يصل إلى غايته القصوى، وتنبعث الموضوعات والأشخاص والمشاهد، أو تحدد كما لو كانت في إطار صور فوتوغرافية، في نور بارد، بعين تبدو مفتقرة، افتقارا كاملا إلى إي اهتمام أو أي انفعال»[64]. وبذلك فإن الذات لا تقدم تبريرا عاطفيا أو إيديولوجيا لما تقدمه، لكن مسعاها الأساسي من خلال هذه الرؤية الحيادية، بواسطة اللغة المجردة للفضاء والأشياء والشخصية التي تحتله هو: «نشدان عالم متحرر من الاغتراب ومن القمع، حيث يمكن أن يوجد الحب -أيا كان- والتواصل أو التعاطف على الأقل»[65] وبذلك؛ فإن إدانة الواقع سعي إلى عالم ممكن يقام على أنقاض ما هو معطى.

ويبدو، أن الفضاء الخارجي، أو فضاء الشارع ذا مرجعية واقعية، وما يحدد واقعيته: «ليس الأصل الذي أخذت عنه النموذج، وإنما تحددها تلك العلاقات الخارجية التي تربط هذا النموذج باللغة المصاحبة له»[66]، وهذا يحدث التجاوز لقيم الاستبطان القديمة في الرواية التقليدية واستبدالها بالقراءة السطحية التي تحقق نوعا من الوجود للنص الأدبي في ذاته، كما أنها تجرد العالم الموصوف من دلالته، لكن هذا التجريد والحياد يجعل دلالتها أعمق بالنسبة للقارئ اليقظ: «القارئ الذي يخرج (...) وقد ازدادت حساسيته بالحياة (...) واتسع له أفق الرؤية قليلا، وعمق وعيه بالمأساة التي نحياها، ومن ثم اشتد عوده وصلبت إرادته»[67]. ونلمس أن كتابات الخراط موجهة إلى القارئ النخبوي وليس العادي، وهذا لا يعتبر نقيصة تلتصق بأعماله لأنها تجد مبررها في قوله: «إنني أريد من القارئ، بالفعل أن

يشاركني تماما في عملية الإبداع»[68] وبذلك فهو لا يريد من القارئ أن يستكين إلى الجاهز، وإنما تكون القراءة عنده عملية إبداع ثانية.

ويحمل تبئير فضاء الشارع بين طياته إدانة للواقع وللشخصية التي أنجبها هذا الواقع وجعلها متسمة بالسلبية تجاه عدوانيته: «قلت: هل تتركه هذه المدينة هذا العالم كما تركهما؟» (الرواية ص: 12)، من خلال هذا المقطع يبدو التخلي متبادلا بين الشخصية والعالم لأن كلاهما أهمل الآخر ولم يعد يعره أية أهمية، كما أن أسئلة الذات ظلت معلقة من غير إجابة، وذلك دليل على استمرارية هذا الواقع وتجدره. ومهما بدا هذا الفضاء موهما بالواقع، فإنه يظل مدعما فقط للدلالة التي يحملها النص حسب شارل كريفل لأن الكاتب إذا كتب: ««ذات» مساء أو «ذات» يوم وأضاف إلى ذلك تعيينا بالجهة، «في هذه المدينة أو في ذلك الشارع» كان يجعل للسرد مرتكزه الافتتاحي اللازم. وفي ذلك تتجلى حاجة السرد إلى المكان. إن المكان نتاج السرد، كما يسهم بدوره في خلق السرد»[69]، فيتأكد بذلك إسهام الفضاء في بنينة النص الروائي وفي السيرورة السردية.

ومن هنا، تكون الدلالة الروائية التي يفصح عنها فضاء الشارع، تتمحور حول العلاقة الحيادية والباردة والمفتقدة لأية حرارة بين الذات الساردة التي تحكي بضمير «الأنا» وتصف بلغة محايدة، وفضاء الشارع الذي يحتوي الشخصية والأشياء. فالذات غير متعاطفة مع الشخصية وغير مدينة للفضاء، وطبيعة الملفوظات الوصفية، هي التي فرضت هذا الشعور، وهو نفس المرمى العميق الذي يرمي إليه الكاتب، حيث لا توجد كتابة بريئة، لأن الكاتب حين يستعين: «بواقع عادي تكون مهمته الكشف عن واقع جديد، أو هو يستهدف واقعا جديدا من خلال رصده للواقع العادي، حينئذ يكون هذا الواقع العادي هو ما يلتقطه القراء، وأغلب النقاد. إنه واقع يخفي في رأيهم واقعا جديداً»[70]، والواقع الجديد هو مطمح الرواية العربية

الجديدة التي تسعى من خلال الأشكال الكتابية طرح أفق بديل، يلائم تطلعات الإنسان العربي الذي يعيش القهر والإحباط.

ويثابر السارد على التقاط جزئيات الفضاء والأشياء والشخصية بلا مبالاة تكشف بطريقة أعمق عدوانية هذا الفضاء، كما تبعده عن المحاكاة التقليدية. فالفضاء الموصوف والشخصية والأشياء التي تحتله اعتمدوا في وجودهم في النص الروائي على مهارة السارد الذي استطاع أن يبئر الفضاء دون أن يضفي عليه ذاتيته، فترك المسافة قائمة بينه وبين هذا الفضاء، ليبئره سافرا وباردا وعدوانيا وعاريا من كل قناع، من خلال اللغة الحيادية والمجردة، ومن خلال ترك مسافة بينه وبين الأمكنة والأشياء والشخصيات، متجنبا التورط العاطفي.

وما يحدث في فضاءات إدوار الخراط الروائية، يجد مبرره في الإيديولوجية السائدة، فيعبر بذلك عن انكسارات الأمة العربية وطموحاتها ويحقق في نفس الوقت الفرادة والتميز في إبداعه، وينزاح عن طرق تبنين الفضاء في الرواية التقليدية.

ومن ثمة، فإن الفضاء الخارجي يقابله فضاء داخلي مغلق، فما هي خصوصيات هذا الأخير؟ وكيف تمت بنينته في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»؟ وكيف استطاع أن يكون فضاء لاحتضان فضاء آخر وهو فضاء الجسد؟ وما هي الإضافات الفنية والجمالية التي أضافها الخراط للرواية العربية الجديدة من خلال تشخيصه للفضاءين معا؟

I – 2 – الفضاء المغلق باعتباره فضاء لتبئير الجسد الأنثوي:

يشكل الفضاء المغلق والفضاء المفتوح قطبين متعارضين، لذلك اختلفت وظيفة كل منهما في المحكي الروائي. وقد استحضرت الرواية التقليدية الفضاء المغلق فاكتفت بجرد مؤثثاته والشخصيات التي تحتله مع وصف

أفعالها وحركاتها في هذا الفضاء مع الاكتفاء بالإشارة إلى شكلها وزيها والتركيز على حياتها السيكولوجية. أما مع الرواية الجديدة، وفي سعيها الرافض لتقنيات الرواية التقليدية ومحاولة منها لجعل الفضاء مساهما في بناء المحكي فقد تنوعت طرق تبنين الفضاء ذي المرجعية الواقعية، التي أصبحت تمنح النص جماليته وتحيل على دلالة خاصة. لأن الفضاء أضحى بنية في النص الروائي حيث يسهم في السيرورة السردية. أما وظائفه فتتعدد فمرة نجده يحمل الأمان والدفء كالغرف والقاعات والبيوت، وأخرى يتسم بالعدوانية كالسجون والزنازن والمقابر والبيوت المليئة بالأشباح.

وهو نفس الخط الذي انتهجه إدوار الخراط في تناوله لهذا الفضاء في أعماله الروائية. وسنمثل لذلك التنوع بنماذج لفضاء الغرفة أخذناها من بعض رواياته:

مثال 1: «حوائط غرفة نومه، بخشونتها العارية وشروخها الملتوية الدقيقة فيها، تصحو معه، مهددة، وتميل عليه الستارة على نافذة الحجرة لا تحجز عنه ضغط الوحشة التي تدخل عليه»[71].

مثال 2: «جلس على كرسي الخيزران الوحيد في الغرفة الواسعة الخاوية، الدافئة مع ذلك بشكل غير متوقع، خلف المكتب المهدم المكومة عليه كتب القانون وكراريس المحاضرات»[72].

مثال 3: «غرفة نومه كأنها واحدة، متكررة في بيوت متعاقبة، دافئة وليلية ومزدحمة بالسرير العالي ذي الأعمدة الأربعة. داير السرير من التل الأبيض المخرم، عليه نقوش مشغولة لسلال مخصوفة متهدلة بالورد المفتوح»[73]، وبهذا يبدو فضاء الغرف الموصوفة يراوح بين الدفء والألفة والأمان وبين العدوانية والتهديد.

وسنحاول من خلال الجدول التالي الإحالة على الأوصاف الدالة على العدوانية، وتلك الدالة على الألفة والأمان في الغرف السابقة:

معجم دال على التهديد	معجم دال على الأمان
- خشونة	- دافئة
- عارية	- دافئة وليلية
- شروخ	- مزدحمة بالسرير العالي
- مهددة	- الورد المفتوح
- ضغط الوحشة	

أما في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» فإن الفضاء الخارجي يحمل في طياته عدوانية محققة تصيب بآثارها السارد والشخصيات، وفي المقابل . نجد فضاء معارضا للأول في كل شيء، سواء من حيث طبيعته أو من حيث آثاره، إذ تتمظهر طبيعته في كونه فضاء مغلقا، أما آثاره فتتمثل في تحقيقه الأمان والحماية للذات وللشخصية. ويوظف الخراط هذين الفضاءين في نصه الروائي ببراعة نادرة، فينقلهما في تناقضهما، سواء من حيث دلالتهما في المحكي، أو طبيعة الشخصيات المتركزة فيهما، لكن ما يوحد بينهما هو مرجعيتهما الواقعية ورؤية السارد لهما وطريقة تبنينهما وإسهامهما في سيرورة السرد، لأن كلاهما يستحضران ويبأران من قبل الذات عن طريق لغة مجردة وحيادية.

ومن ثمة يسعى السارد إلى تحقيق معرفة كاملة بفضاء الجسد الأنثوي، في الفضاء المغلق، فتمكن من إيجاد فضاء داخل فضاء آخر (فضاء الجسد داخل الفضاء المغلق) عن طريق تبئير الجسد الأنثوي، والتوحد به ووصفه في أوضاعه المختلفة، وكذا في حسيته وقدسيته، وأرضيته وإطلاقيته، فكان البؤرة التي تتسلط عليها عدسة السارد واستطاع الجسد أن يستحوذ على مساحة

الفضاء المغلق ويضفي عليه إشعاعا خاصا، أما المؤثثات فقد استحضرها كمجرد خلفية لمشهد الجسد بطريقة عرضية وقد يلجأ إلى تغييبها تماما في بعض الأحيان، ليبتعد بذلك عن التنسيق التراتبي للفضاء المغلق الذي عرفته الرواية التقليدية، وينزاح بذلك عن التصوير المرآوي لهذا الفضاء.

وما جعل السارد يبئر الجسد الأنثوي في الفضاء المغلق هو كون هذا الأخير يحقق الأمان المفتقد في الخارج، الشيء الذي يجعل أغلب المؤلفين يقومون: «بالمقابلة بين الأمان الذي يكون في الغرفة المغلقة والطابع العدواني المميز للخارج»(74). ويتعدد الفضاء المغلق في النص الروائي يستتبعه بالضرورة تعدد في النساء المبأرات. واستجابة لرؤيته، فإنه لا يمتهن هذا الجسد، وإنما يعمل على الرفع من شأنه، ويعيد له اعتباره الذي فقده عبر تاريخه الطويل كما أنه يشترع من خلاله أفقا بديلا من أجل التعبير عن مواجيده وأشواقه وتوقه إلى المطلق.

ومن هنا ينبثق عالم الجسد ويتخلق عن طريق لغة تفصح عن جوانية المؤلف التي تمور بالمواجيد والتوق والشوق إلى المطلق، أما الفضاء المغلق ذو المرجعية الواقعية فيظل مجرد ذريعة لاستحضار الأنثى، لأن فضاء الجسد هو ما يحظى بالاهتمام الكامل، أما المكان فيظل على الهامش.

وسنحاول من خلال الجدول التالي توضيح التعدد في الفضاء المغلق والنساء المبأرات:

الفضاء المغلق	النساء
- القاعة	- نحاتة
- المرسم + الغرفة	- الموديل
- المسرح	- الممثلة
- المطبعة	- ملكة عبد الملاك

لكن التعدد في الفضاء المغلق الذي يتحكم في ظهور الجسد الأنثوي لا يعني أن السارد يهتم به اهتماما خاصا، فهو رغم تعدده يعتبره مجرد خلفية للجسد، الذي يحظى بكل الاهتمام، ووسيط لاحتوائه.

ومن ثمة؛ فإن الفضاء المغلق يتيح للسارد اللقاء بالمرأة ليجعل من جسدها مرتكزا يسلط عليه كاميراه الذاتية لأجل التقاط تفاصيله، وهذا المكان بطبيعته الآمنة يمكنه من تبئير الجسد بكل أوضاعه. وهو الشيء الذي لا يمكن فعله في فضاء مفتوح[75]، وبذلك فإنه حين يتموضع في الفضاء المغلق صحبة الأنثى، ينفي الفضاء الخارجي ولا يستحضره ولو عبر التخيل وإنما يحيى اللحظة بكل أبعادها مع الجسد الأنثوي ولا يتجاوز الفضاء المغلق إلى الخارج الذي يقترن بالعدوانية[76]. والشيء الذي يربط بين الداخل والخارج هو النور المتسرب من الشبابيك والمشربيات:

مثال 1: «نافذة المشربية العريضة تعطينا جمال العالم، ونوره، وتحجب ضراوته» (الرواية ص: 41).

مثال 2: «يتدفق النور من شبابيكها الزجاجية العالية» (الرواية ص: 25).

وما يمنح الجسد الأنثوي تميزه في الفضاء المغلق كون السارد يتجنب إدراجه في سياق الجاهز واللغة المباشرة، فيجنح إلى تأسيس معرفة خاصة بهذا الجسد عبر لغة تتعدل إلى الشاعرية والتصوف والحلم والأسطورة والتشكيل، فتطلق العنان لتلقيات متعددة نتيجة تركها لفراغات دلالية تستدعي القارئ لملئها، في حين نجد الفضاء المغلق يستحضر من خلال اللغة المباشرة والمجردة، أو تتم الإشارة إليه إشارة عابرة أو يتم تغييبه فيستنتج من خلال الملفوظ.

وبما أن الفضاء يقوم: «بالأساس، ديكورا، سواء أرمز إلى «نفوس» الشخوص ومصائرها، أو ساعد على تقديم تفسير لطباعها وأمزجتها

على نحو دقيق نسبيا . والحال أن إحدى أهم وظائف الفضاء تتمثل، قبل كل شيء، وفي أغلب استعمالاته، في التمكين لسير الأحداث»[77]، فإن الأحداث تتولد عن علاقة السارد بفضاء الجسد في الفضاء المغلق. ويتحكم الجسد من خلال الأوصاف الممنوحة له في سيرورة السرد: «فمن الجسد تنبثق حركة الحدث وتنمو الدلالات وتتناسل الإمكانات السردية. ومن الجسد أيضا تصب كل التوترات المصاحبة للوصف والسرد والتعليق والاستبطان»[78]، وقد نقل السارد هذا الجسد وبأره في حسيته وقدسيته، لكن دائما في سموه وكماله، الشيء الذي منح خصوصية للقص رغم أنه: «لا يكاد يخلو أي نص روائي من الجسد، وإنما يتبلور حضوره حسب التقاليد الأدبية السائدة والدوافع الفردية أو الجماعية المتجذرة في متخيل الروائي، والموجهة لاختياراته الواعية واللاواعية»[79]. ومن هنا، فإن اختيارات إدوار الخراط الجمالية والفكرية هي التي أملت عليه نوعا خاصا من التناول للفضاء المغلق وفضاء الجسد الأنثوي. وطرق تبنين الفضاء المغلق وفضاء الجسد والمتمثلة في اللغة الحيادية لتبئير الأول، واللغة الشعرية لتبئير الثاني، والذي حظي باهتمام الذات الساردة التي اعتبرته وسيلة من وسائل كثيرة للإسهام في بلورة مشهد التجديد في الرواية العربية الجديدة، وتحقيق الفرادة والتميز على مستوى الأشكال، خاصة وأن الرواية التقليدية كانت لا تتجرأ على ملامسة المسكوت عنه فجاء تناوله في الرواية الجديدة ضربا لهذا المسكوت عنه في صميمه كتعبير عن الرفض للسلطة المكرسة، وقد تم تناوله بطرق كتابية وبلاغية ترفع من شأن الجسد وتجعله رغم عريه معبّراً للمطلق وذلك ما سنحاول مقاربته من خلال الكشف عن طرائق اندراج وتجلي كليهما في النص الروائي، ومدى إسهامهما في السيرورة السردية، وعلاقتهما، وكذا دلالتهما .

I – 2 – 1 – تهميش الفضاء المغلق والاحتفال بجزئيات الجسد:

إن الفضاء المغلق بطبيعته الآمنة يمكن السارد من أن يكون أكثر قربا من المرأة، كما أنه يمكنه من الانفراد بها. ورغم مرجعية المكان الواقعية، فإن السارد حين يصطدم بتفاصيل الجسد ينزاح عن اللغة المباشرة والحيادية التي يبئر من خلالها المكان، ويبدي احتفاء ناصعا به، فيصوره عن طريق لغة مشحونة بألفاظ الجسد الدالة المعانقة للشعر والتصوف والحلم، تتوغل نابضة في ذاتية عالم السارد ودواخله، توغلا ينتهك ما هو مبتذل ومألوف، فيستشرف آفاق تأويلات متعددة تتناسل في سيرورتها الدلالية، وتنفتح على مساحات لم تلامس من قبل، فيجلي ذلك الجسداني ويرفعه إلى تخوم المطلق ومعانقة الأزمنة الأولى ويمكن أن نشير إلى أن السارد يجعل الفضاء المغلق يبدو شاحبا ومهمشا، والرؤية إليه عابرة ليعود إلى تشييد فضاء الجسد الذي يتوالى في النص الروائي على وثيرة «صوفية جسدانية» تجعل القارئ ينفتح على عالم الجسد الذي لم يألف حضوره بهذه الصورة داخل النصوص المتخيلة، لأنه انزاح عن الرؤية التقليدية وتملص من مسؤولية الإخلاص لها.

وتهميش الفضاء المغلق في المحكي يؤكد القيمة الممنوحة للجسد الأنثوي، حيث يكاد يغيب كل ما يحيط به من مؤثثات ويظل هو البؤرة التي تتركز عليها رؤية السارد، فيصبح المكان مجرد وسيط يمكنه من التوحد بالجسد ووصفه في كماله، كما أنه يستمد قيمته من تواجد الأنثى به، لكن بنية النص العميقة تبدي الفضاء المغلق متحكما في ظهور الجسد وبروزه، كما أنه هو الذي أتاح للذات الساردة تبئيره في أوضاعه المختلفة نتيجة طبيعته المغلقة، وكذلك لتحقيقه الأمان للذات.

وبهذا يكون تبئير فضاء الجسد في فضاء مغلق نوع من العودة إلى الذات التي ضاعت وسط ملابسات الواقع الذي يطفح بالمرارة والغربة، كما أنه نوع من التصالح مع هذه الذات التي تعرضت للانكسار والإحباط والهزيمة. ويعتبر الفضاء المغلق عتبة لولوج فضاء الجسد، ويتضح ذلك من خلال المثال التالي: «أحسست بحرارة جسمها جنبي، تحت المائدة المزدحمة بالمدعوين والمدعوات، والفضيات الثقيلة وأطقم «ليموج»، وكانت القاعة عالية التدفئة، والسفرجي النوبي يملأ لي الكأس الكريستال المضلع الذي يتموج بصهبة النبيذ ويشع بشرر الضوء الحاد» (الرواية ص: 7)، إن الإشارة إلى المكان (القاعة) تبدو مقتضبة وعامة، لكنها تكتسب حميمية خاصة يصعد مؤشرها الجسد الأنثوي المتواجد به حيث يملأ الزمان والمكان ويعمل تبعا لذلك على إثراء وملء الفضاء الكلي للنص الروائي، وكذا التعضيد البديهي لكتاب الرواية العربية الجديدة.

وينتقل السارد من وصف الفضاء الذي يعتبر فضاء تواصل بينه وبين المرأة، أو الإشارة إليه ليركز رؤيته على الجسد من أجل نقل تفاصيله ودقائقه. وفعل «رأيت» يعتبر عتبة لذلك: «رأيت قطرة عرق كاللؤلؤة على بلاطة الصدر الغامقة بين الثديين المدورين الصغيرين، من غير سوتيان، متباعدين تحت بلوزتها الحرير، كان لون جلدها الداخلي بنيا محروقا أكثر من لون وجهها غضا ومثيرا». (الرواية ص: 8) نلاحظ من خلال المثال؛ أن السارد يستبيح مكامن الجمال في الجسد الأنثوي، ويستحضره في كماله دون أن تعتريه ولو نقيصة، فيتمظهر هذا الجسد من خلال فتنته المتأبدة التي تشع باستمرار: «فتنهار العلاقات التقليدية بين معطيات الواقع اليومي، وتتجسد فيه المرأة كائنا لغويا وميتافيزقيا من خلال الفانتازيا والشعر الصراح»[80]. ويرتفع الفضاء المغلق بطبيعته الآمنة غير المهددة بمقدرة السارد الوصفية ودقة ملاحظته التي تلتفت لأدق دقائق الجسد

الأنثوي من أجل استحضارها في المشهد، وكذلك بمقدرته في نحت لغة شعرية ترتفع بهذا الجسد وتسمو به، فيترجم بذلك رؤيته الشاعرية التي تبحث عن مكامن الجمال في الجسد والتي يستتبعها بالضرورة بحث عن مكامن الجمال في الكون الكلي. فاستطاعت المرأة الموصوفة أن تغني الفضاء الذي تتواجد فيه وتثريه بحضورها وتفاصيل جسدها.

وبهذا يكون الكاتب قد انزاح عن قوانين الرواية التقليدية التي احتفلت بالجسد المغلق والمكسو بالثياب، لأن الأعضاء الأنثوية كانت تدخل ضمن المحرم والمسكوت عنه، فكان يتم وصف ما تشي به الثياب من مظاهر الأنوثة دون الجرأة على وصف الأعضاء الأنثوية بطريقة مباشرة، وإنما يتم وصف ما يظهر بطبيعته كالكف والوجه. ونمثل على ذلك بوصف نجيب محفوظ لجسد حميدة في رواية «زقاق المدق»: «تلف الملاءة لفة تشي بحسن قوامها الرشيق، وتصور عجيزتها الملمومة أحسن تصوير، وتبرز ثدييها الكاعبين، وتكشف عن نصف ساقيها المدملجين، ثم تنحصر في أعلاها عن مفرق شعرها الأسود ووجهها البرنزي الفاتن القسمات»[81]. إن الأوصاف في هذا المقطع النصي لا تهتم بتفاصيل الأعضاء الأنثوية وإنما تتناولها بطريقة شاملة، كما أنها لا تنزاح عن اللغة العادية إلى اللغة الشعرية. ليظل الجسد الأنثوي في الرواية التقليدية حسب حسن المنيعي: «جسد الإنجاب والشهوة ليس إلا، جسد مقموع ومحترم في الوقت نفسه»[82]. فجاءت الرواية الجديدة لترصد أعضاء الجسد العاري بطرق كتابية خاصة، مثقلة بالمجاز والرمز.

ومنزع التجديد عند الخراط، المتمثل في اختراق المسكوت عنه وضربه في صميمه، يجعله يلجأ إلى وصف الأعضاء الأنثوية بدقة بالغة، فيبدو احتفال السارد كبيرا بالجسد؛ منزاحا به عن الأوصاف التي كانت تمنح له في الرواية التقليدية، فيضيف بذلك: «الجسم الأنثوي بوصفه

فضاء موصوفا (...) أبعادا جمالية لم تكن لتوجد بدونه إذ (...) يكشف عن رؤية (العين الذكورية) لهذا الفضاء الذي يراه مفعما بالأنوثة»[83]، هذه الأنوثة التي تتبأر من خلال اللغة الشعرية لتمنح الجسد جمالية خاصة.

ويتواصل وصف الجسد دون أن يتواصل وصف مؤثثات «القاعة»: «كانت نظرة عينيها الخضراوين، من فوق وجنتيها العظميتين قليلا مرهفة، ومشتعلة بحزن، وشوق، بينما شفتاها اللحيمتان، فيهما لمى وحمرة مظلمة، من غير روج، مفتوحتان، لا تنطبقان توحيان بشهوية الأسلاف»[84]، لقد ركب السارد من خلال هذا المقطع أوصافا خاصة لوجه المرأة، ولم يكتف بوصف عام له كما هو الأمر في الرواية التقليدية، فيترك بذلك القارئ يركب هذه الأوصاف، ليصل إلى الجمال غير المألوف الذي تتمتع به المرأة الموصوفة. وزيادة منه في الرفع من قيمة تفاصيل وجه المرأة، فإنه لم يتخذ لغة الحياد قانونا له، وإنما انزاح عنها إلى لغة تطفح بذاتية الكاتب حيث تنضاف شاعرية خاصة إلى المشهد وتثريه، وبالنتيجة تنضاف الشاعرية إلى النص الروائي.

ومن هنا، فإن الفضاء المغلق قد حضر في النص كسند لفضاء الجسد، كما أنه حقق الأمان للذات فتمكنت من وصف فضاء الجسد وإبراز تفاصيله، لكنه في بعض الأحيان يمتزج بتفاصيل الجسد، وإن كانت السيادة تظل دائما لهذا الأخير: «كانت بشرتها زيتية ناعمة، وشعرها، في وسط تشابك المطبعة وازدحامها، طويل وقوي وحالك السواد، وعندما تتكلم تحرك رأسها فيهتز شعرها كأنما تهب به أنفاس لافحة، وينزل بكتله الناعمة على كتفيها ثم يرتفع، له حفيف مسموع» (الرواية ص: 9)، نجد الرؤية عامة لفضاء المطبعة حيث ساق لها صفتين (التشابك، الازدحام) أما الأنثى (ملكة عبد الملاك) التي تتبأر فيه؛ فقد احتفل بجزئيات جسدها، فوصف البشرة بكونها (زيتية، ناعمة) أما الشعر فقد ساق له العديد من الأوصاف (طويل، قوي، حالك السواد) كما أضفى عليه أوصافا شاعرية

ولدتها حركات المرأة واهتزاز شعرها. فتكون بذلك الحركات والالتفاتات التي تقوم بها الأنثى، مولدة لسلسلة من الأوصاف التي تبرز ثراء وجمال هذه الأعضاء فلا يضيع جمالها في خضم الرؤية الشاملة، لكن ازدحام المطبعة بالمؤثثات، وظلالها، وأنوارها، هي التي منحت جمالية خاصة، لفضاء الجسد الموصوف، في حركته وسكونه.

وإمعانا منه في الرفع من قيمة تفاصيل الجسد، فإنه يلتفت إلى الأدق منها، ويبرزها في جمالها وغوايتها مهما بدت لنا بعضها عادية وتافهة وغير ملتفت إليها في الواقع المعاش: «أغواني الخط المتعرج بين بياض الكف والسواد» (الرواية ص: 8). وتأتي العناية بتفاصيل الجسد وتكثيف وجودها في الفضاء المغلق كنتيجة طبيعية لتوفير هذا الفضاء للحماية، فيصبح بذلك السارد ملزما بلعب دور وظيفي يتمثل في اكتشافه فضاء الجسد الأنثوي.

ليصبح الجسد معبرا عن خلفية جمالية ومعرفية للكاتب يسعى من ورائها إلى رد الاعتبار للمرأة عن طريق صوغ تخييلي غير مألوف، يبرز منزع التجديد عند الكاتب، حيث يصبح الانغمار في فضاء الجسد نوعا من الانغمار في بؤرة الذات الداخلية.

كما أن وصف الجسد بتفاصيله في مكان مغلق يوفر له الحماية، ويعتبر نوعا من الرد على الفضاء الخارجي الذي لا يحمل أي ود للسارد وللشخصيات. ومن ثمة مهما بدت لغة وصف فضاء الجسد شاعرية ومثقلة بالمجاز؛ فإنها تعتبر ردا على الواقع المعيش بطريقة غير مباشرة.

وقد حاول الكاتب، من خلال استحضار تفاصيل الجسد في كمالها وجمالها؛ أن يحقق الاختلاف والمغايرة عن كتاب الرواية الغربية الحديثة، وبعبارة أدق كتاب العبث الذين يبئرون في الفضاء المغلق، جسدا محطما ومشوها ويسعى حثيثا نحو الموت؛ ونجد من هؤلاء Albert camus في روايته Malone meurt لكن إدوار الخراط، ومراعاة منه لخصوصية الرواية

العربيـة، ولخـصوصية الواقـع العربـي، جعـل الفـضاء المغلـق يمتلـئ بالجـسد الأنثـوي، في كمالـه وجمالـه وغوايتـه الأسـطورية، لـيرد علـى التـهميش الـذي تتعرض له المرأة العربية، وعلى الواقع الذي يحبل بالتناقضات والإحباطات، فجعل من الجسد لحظة يغيب جمالها الكامل بشاعة الواقع.

وما منح أعضاء الجسد الأنثوية الموصوفة خصوصيتها وفرادتها، كونها لم تختزل باعتبارها منبعا للذة والمتعة ولم تقرأ أبجدية هذا الجسد قراءة مباشرة وحرفية، وإنما عمل على تحريرها من المعاني الضيقة التي كانت لها عن طريق إبراز جمالها الكامل، كدلالة على كمال هذا الجسد برمته، فيكون بذلك قد انتهك قانون الرؤية التقليدية إلى الجسد الأنثوي منتهكا، تبعا لذلك، قانون الكتابة التقليدية، ليعتمد وصف فضاء الجسد على المجاز. ويظل تهميش الفضاء المغلق في المحكي الروائي، من قبل الذات، ظاهريا فقط، لأن قيمته تظل متخفية خلف إشعاع فضاء الجسد، والذي تصل ذروة الاهتمام به حين يصفه في عريه التام، محطما بذلك كل قيود الكتابة التقليدية التي كانت تتعامل مع الجسد باحتشام، عارضا إياه في حسية. فكيف تمت بنينة فضاء الجسد العاري في جسد النص الروائي؟ وكيف استطاع الكاتب أن يفلت من الوقوع في مصيدة التصوير البورنوغرافي لفضاء هذا الجسد؟ وكيف استطاع أن يضفي عليه قيمة خاصة رغم عريه؟

I – 2 – 2 – الفضاء المغلق والجسد العاري:

بما أن إدوار الخراط يبئر الجسد الأنثوي في الفضاء المغلق بكل أوضاعه، فإنه بذلك يسعى إلى استفزاز حمولات القارئ الفكرية وخلق المغايرة في المحكي، كما يستجيب لرؤيته المتمثلة في خلق لغة بديلة تعبر عن المكبوت والمسكوت عنه، فيستحضر في المكان الجسد الأنثوي بكل عريه وحسيته مسميا الأعضاء بأسمائها، متجنبا لغة الإشارة والترميز لها.

وقد حضر العري في الرواية كرد على الزيف الذي أصبح سائدا في واقعنا الراهن، وكذلك لأن اللباس: «أضحى واحدا من الفواصل السميكة التي تعمق الفوارق بين البشر، وتمحو ما هو طبيعي فيهم»[85]، إنها رغبة الذات في إعادة الجسد إلى براءته الأولى وتغييب الفوارق التي يعاني منها الإنسان في الواقع، والتي تتمظهر من خلال الثياب حيث يعتبر تصوير الجسد في عريه نوعا من السعي إلى تحقيق المساواة.

وقد تموضع الجسد الأنثوي في فضاء مغلق يبدو فيه عري الجسد عاديا ومألوفا وهو (المرسم): «كانت الموديل تنظر إلى نقطة غير محددة وهي واقفة على كرسي حمام منخفض مدهون بالأبيض أمام الشباك العريض، النهار المصفى يضيء بوضوح وسطوع جانبها الأيسر، وأنا داخل كله، أما جانبها الآخر فيقع في نوع من الظل المنور المشع من انعكاس ضوء الظهر على الحائط الأبيض والأبواب البنية الخشب (...) أشار إلى ظلال الثديين الصغيرين، طريين متماسكين في وقت معا، وكانت الدائرة التي تحيط بالحلمة واسعة ودكنة وفيها هذا التحبيب الدقيق الذي يبدو للعين في النور القوي، خشنا وسط ملاسة جلد الثديين، لونهما أفتح قليلا من السمرة القمحية للجسم كله، كانت سمرتها غضة ناعمة ومطفأة، كأنها مترية قليلا، كان كلامه عن النسب وعظام الحوض غير واضح له تماما، وهو يطعن بعصاه منطقة الظلال الغامضة تحت البطن، كان ردفاها المكتنزان يبدوان كأنهما أثقل مما تحمل الساقان الطويلتان، وكانت نحيلة، لكن بهذا النحول الزائف لأن الجسم ملفوف وكامل التدوير، كان بطنها هضيما وفيه من على الجنب ندبة عملية قيصرية واضحة، لكنها بشكل ما تزيد استدارته حبكا ووثاقة، وفيه الخطوط البيضاء الباهتة التي تأتي بعد الحمل مع انخفاض البطن عند الولادة» (الرواية ص: 32).

وهكذا، نجد مؤثثات الفضاء المغلق وظلاله وأنواره قد استحضرت

في النص كخلفية وسند لإبراز جمالية الجسد الذي يتصدر المشهد، وقد تم رصف أوصافه على وثيرة حسية ومتدرجة تمكن من استحضاره كاملا دون أن تغيب ولو جزئية من مكامن الجمال والإثارة فيه ومن مظاهر أنوثته. وعليه، فإن: «السارد حين يحدد أبعاد شخصية يرسم بعدها الجسماني ذلك الذي يلعب دورا مؤثرا في تلقي الشخصية»[86]، وهو البعد الذي يركز عليه السارد، فمن خلاله استطاع أن يخلق الفرادة على مستوى الإبداع والإدهاش على مستوى التلقي.

ومن هنا، فقد تم نقل تفاصيل فضاء الجسد بدقة، حيث اتخذ هذا الجسد أبعادا هندسية فاتصف بجمال صارم وكأنه لوحة فنية الشيء الذي أضفى شعرية خاصة على الفضاء المغلق، وأضفى تبعا لذلك شعرية على النص، فأصبح معانقا للمدهش والبدائي. لتصبح الكتابة الروائية وسيلة لعرض الجسد في عريه، هذا الجسد الذي ظل طويلا متخفيا ومثقلا بإرث من التخلف والامتهان، ونجد العري حاضرا في الرواية العربية الجديدة[87] نتيجة اقتحامها للمسكوت عنه.

ويتناول الخراط كل المواضيع دون تهيب، محاولا الانزياح عن الكتابة التقليدية وتحقيق خصوصيته، خاصة وأنه منظر «الحساسية الجديدة» والداعي إلى تجاوز الأشكال التقليدية. ومن ثمة يعتبر عرض الجسد العاري في الرواية، قد جاء كرد فعل على اعتبار هذا الجسد عورة، وهدر حقوقه نتيجة ذلك، وكذا ضرب المسكوت عنه في صميمه كما سبق وعبرنا عن ذلك. ويؤكد حسن المنيعي هذا الأمر بقوله: «منذ زمن طويل قامت حضارتنا بدفع الجسد إلى التزام الصمت، إذا صح التعبير فإنه لم يعد يعرض أمام النظر سوى لباسنا، أما جلدتنا، فإننا لا نقدم منها سوى راحة كف للتواصل مع الآخرين، الجسم الذي لم يكن من قبل سوى وسيط (أي باث لصوت أو سند للباس) أصبح هو عينه موضوع العمل»[88]. وإذا كان

حسن المنيعي يتحدث عن الجسد في المسرح، فإن ترتيب نتائج تناول الجسد ومساءلتها يجعل ذلك ينطبق على الجسد في الرواية، حيث يسعى الروائي من خلال عرضه للجسد الأنثوي العاري إلى أن يعبر عن رؤيته الخاصة للكون، لأنه يؤشر من خلال هذا الجسد إلى كل البدايات الكونية، وإلى محاولة إعادة الجسد إلى بدايته وبدائيته، إلى الجسد الأول، جسد حواء وآدم.

وقد فرض عري الموديل التام تواجدها في فضاء مغلق: «لأن العري في المكان تحقق»[89]، حيث بدت عارية في المشهد نتيجة إحساسها بالأمان، فتحدد سلوكها بطبيعة المكان (المرسم) فاستطاعت أن تتعرى وتجعل جسدها في مجال الرؤية البصرية للسارد، فجعل فضاء المرسم، عريها لا يبدو مبتذلا.

ولا يعتبر هذا العري نقيصة يلصقها الروائي بالمرأة، وإنما يرفع من قيمة الجسد الذي يعتبره الواسطة بينه وبين حقيقة الكون، حيث يسعى إلى تجريده من ماديته وحسيته فيجعل منه جسدا خالصا وكاملا بتفاصيله: «في قلب الليل كانت بين ذراعي وساقي عارية وصلبة القوام وأملودا لدنا معا، حارة وباردة الجلد ملساء معا، جسما خالصا، تقاطيع هذا الجسم كاملة، برونزية الصياغة» (الرواية ص: 11). ولم يستحضر السارد الفضاء المغلق لأنه يتعذر فعل ذلك، خاصة وأن الجسد قد تم وصفه عن طريق حاسة اللمس، أما المكان فقد ظل مغيبا نتيجة الزمن الليلي فنستنتجه فقط من خلال قراءتنا للمقطع.

وهذا إن دل على شيء؛ فإنما يدل على احتفاله بالجسد؛ حيث ينفي ثنائية جسد مدنس/مقدس، فلا تصبح في المتناول إلا حقيقة واحدة متمثلة في الجسد الكامل والمتسامي. إنه يجعله يسمو وينزاح عن كونه مجرد جسد مادي. ويؤكد ذلك من خلال تعليقه على وصفه لجسد الموديل: «كانت مع

كل نسويتها تلطف عن أن أنقل لها خيالا، بالقلم الفحم على ورق الرسم الأبيض، قلت هذا الجسم قادر على حنان كبير وعلى هوس العشق وتلهبه» (الرواية ص: 27)، إن السارد ينتقل من الجسد إلى خبايا الروح التي هي الجوهر والأصل.

فجسد الأنثى في عريه وجماله يشي بما يحمل من مميزات تجعله قادرا على عطاء أكبر، هذا العطاء النابع من الروح والجسد وسيلته، هذه الوسيلة التي تعبر: «عن حضور الذات في العالم وارتباطها به وإدراكها له»[90]. كما أن تبئير الجسد العاري في فضاء مغلق هو نوع من الصون له والرفع من قيمته. وهو بذلك يرد على الواقع الراهن، حيث أصبح العري طقسا مألوفا تمارسه المرأة في وصلات الإشهار وعلى أغلفة المجلات، وغيرها من الممارسات التي تجرد الجسد من كل إنسانيته وتجعله مجرد تابع للأشياء وخادم لها ومعبر عنها، ومجرد وسيط بين السلع والمستهلك في زمن لا يؤمن إلا بالربح.

والسارد يحاول أن يستعيد للجسد ما هدر من إنسانية التي جرده منها الواقع، فيرصده في كماله الروحي والجسدي ضمن نسق وصفي يسعى في بعض الأحيان إلى جعل عيوب الجسد هي الأخرى محملة بجمال خاص: «كان بطنها هضيما، وفيه من على الجنب ندبة عملية قيصرية واضحة، لكنها بشكل ما تزيد استدارته حبكا» (الرواية ص: 27). وذلك استجابة للخط العام للنص الروائي الذي يسعى إلى تصوير الجسد الأنثوي في كماله، حيث لا تعتريه أية نقيصة.

وما يلاحظ على المكان المغلق الذي يتبأر فيه الجسد العاري أنه يتسم بالحميمية والدفء: «كان جو الأستوديو في ذلك الظهر الأول حميميا وبيتيا جدا» (الرواية ص:27). وهذه الحميمية يولدها الجسد بكل جماله وكماله.

وتبئير الجسد العاري في الفضاء المغلق يؤشر على محدودية هذا الأخير، وعدم تجاوز حدوده من قبل الذات والمرأة المتواجدة به. ويظل الكاتب ممعنا في وصف فضاء الجسد المبأر في الفضاء المغلق، فيسمو بالأول إلى درجة تجعل منه جسدا مطلقا يتجاوز الأرضي ليلامس السماوي. فما هي طرق تبئير الجسد المطلق الذي ينزاح عن المقاييس العادية ليصبح جسدا منفلتا عن الواقع ليلامس تخوم المطلق؟ وكيف حقق استحضار الجسد في إطلاقيته شعرية خاصة في النص الروائي؟

I – 2 – 3 – بين مادية الفضاء المغلق وإطلاقية الجسد الأنثوي:

بما أن الفضاء المغلق ذا طبيعة مادية فإن المرأة التي تتبأر فيه تكون بالطبيعة شخصية عادية من لحم ودم. لكن ما يفعله إدوار الخراط سعيا منه إلى تحقيق خصوصية الرواية العربية الجديدة كونه يشترع كتابة إدهاشية تجنح إلى مفازات المتخيل وتتوغل في عالم الجسد الأنثوي، تبحث من خلاله عن الكمال المفتقد في الواقع، ويتمظهر ذلك، في المحكي الروائي، عبر النجوى الداخلية والحلم والتذكر والشطح الصوفي، وبهذا تتعدد أشكال التعبير عن الجسد نتيجة تعدده في الأمكنة المغلقة التي تشخص من خلال لغة عادية. وتظل مخلصة لماديتها، في حين يسمو بالجسد ليحاول ملامسة المطلق، فيخلق بذلك تناقضا على مستوى الرؤية واللغة للفضاء المغلق والجسد الأنثوي.

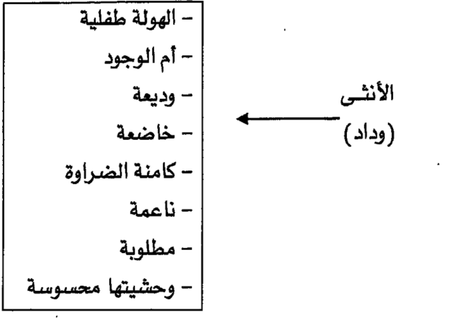
ومن هنا يظل الفضاء المغلق مركزا للحميمية والدفء. يتواجد فيه السارد ليعيش لحظة اللقاء مع الجسد، لأنه يعتبر منبع هواجسه وعذابه المقيم ونشوته وفردوسه المفقود الذي يعاود حكي تفاصيله دون كلل. وبهذا يضعنا: «أمام امرأة ليست ككل امرأة تعيش في إطار واقعها اليومي المألوف،

بهمومها المعتادة، وحياتها الرتيبة المتكررة، لكنها امرأة واحدة ووحيدة، لها القدرة على الإبهار والمقدرة على الوصول بالعاشق إلى تخوم المستحيل»[91].

وكأن السارد يحتمي بهذا الجسد من الواقع ويرد به على مرارته المفجعة وهو لا يقيم علاقة مع الفضاء الخارجي، سواء على مستوى الواقع، أو على مستوى التذكر حين يكون في الفضاء المغلق في حضرة الجسد الأنثوي. لكن البنية العميقة للنص تجعلنا نكتشف أن الفضاء الخارجي هو الذي يدفع المؤلف إلى تبني هذا النوع من التناول للجسد، إنه نوع من الرد على عدوانية الخارج عن طريق خلق لحظة مشرقة ينزاح بواسطتها عن الزمن الواقعي، ليلج زمن الحلم والأسطورة من خلال الجسد، فتصبح المرأة بالنسبة إليه الواحة الخضراء الظليلة في صحراء الحياة. وكأنه بذلك امتداد للشاعر العربي القديم الذي كان يسيطر على الطبيعة بالمرأة. هذه الطبيعة التي كانت العدو اللذوذ له، حيث كانت تهزمه وكان: «يعتقد أن المرأة قوة سحرية طقوسية خيرة تؤثر في الروح والجسد معا»[92]. وهكذا نجد السارد يموضع الجسد داخل فضاء مغلق آمن حتى يستطيع أن يؤمن اللحظة من الانفلات والتلاشي، فيعيشها بكل أبعادها وكثافتها، لأنه يعيش بين الاغتراب في الزمن والشوق والحنين إلى الجسد الذي يعبر من خلاله عن كل ما هو مشرق وكامل في الوجود.

وسنحاول أن نوضح من خلال الأمثلة مدى مادية الفضاء المغلق وإطلاقية فضاء الجسد الأنثوي، الشيء الذي سيمكننا من الوقوف على الاختلاف في تصوير الاثنين، سواء من حيث اللغة أو زاوية الرؤية وغيرها من الحيثيات التي تجعل لكل منهما حيزا نصيا يخلق الاختلاف والمغايرة في النص الروائي: «كانت وداد تعمل لي فنجان قهوة، على السبرتاية، في غرفتها، وكانت رائحة السمك تصل إلي من النافذة الموارية الخشب التي تقع مباشرة فوق السرير بأعمدته الأربعة السوداء، كانت تعطي لي ظهرها

وهي أمام مائدة المطبخ المكسوة بورق جرائد مقصوص على أشكال هندسية الأطراف» (الرواية ص: 28)، إن المكان المغلق يتلخص في الغرفة التي يصفها السارد عن طريق لغة عادية مجردة تتبأر فيها امرأة عادية تقوم بعمل مألوف (إعداد القهوة) ويشير لها باسمها (وداد)، لكنه ينفصل فجأة عن الواقع ويدخل عالم الحلم والاستيهام ليتحدث عن نفس المرأة بلغة مغايرة: «اللبؤة أنثوية الجلسة تحت قدمي، شعرها الأكرث ملموم بشريط أزرق، وعيناها مفترستان الآن، الهولة طفلية وأم الوجود، وديعة خاضعة وكامنة الضراوة، وحشيتها محسوسة، ناعمة ومطلوبة» (الرواية ص: 29). وقد شفت اللغة ورقت وسمت بالجسد، فانزاحت عن المألوف لتدخل عالم الشعر، وانزاحت المرأة (وداد) عن الواقع لتصبح مطلق المرأة ويتمظهر ذلك من خلال الأوصاف التي أضفاها عليها وسنوضح ذلك عن طريق الترسيمة التالية:



لقد ارتفع بالمرأة الموصوفة من خلال الأوصاف التي أصبغها عليها، حيث جعلها امرأة غير واقعية، فغيبها عن الفضاء الواقعي وكثف وجودها وجعلها ترقى إلى تخوم المطلق فأصبحت هي الأصل «أم الوجود»، كما أثرى

وجودها بالأوصاف المتناقضة التي حملها إياها، والتي لا يمكن أن تجتمع في أنثى واحدة، فانزاح بها عن الإنساني والأرضي وانخرط بها في المطلق.

وبهذا فهو يحقق من خلال جسد الأنثى ذاته، فيغيب نتيجة ذلك المكان الواقعي وينتقل إلى النجوى الداخلية والشطح الصوفي من أجل التعبير عن الانخطاف الروحي والانبهار أمام جمال الجسد الذي يشكل له عذابا مقيما: «عيون الحب النجلاء تهاجمني وتطعنني لا تطرف، لا تتوقف، كان رخام جسدك الخمري الحار في سمرة الغروب معجونا بالحب والألم الذي لا يريم، جماله قهري شامخ، وما أطوعه بين ذراعي، ما أنعم لدونته» (الرواية ص: 43)، إن وصف الجسد الأنثوي في هذا المقطع النصي ينزاح عن اللغة الجامدة والمكرسة، ذات الدلالة المباشرة، ليعانق الشعر والحلم والأسطورة والتصوف، وهي لغة تحتفظ ببراءتها التي لم تلوث بالاستعمالات اليومية، ويقول الخراط في هذا الصدد: «هل أقول إنني لا أخفي أن ثمة نزعات تعصف بي نحو نوع من التدمير والنسف للقوالب اللغوية المصطلح عليها ... وتدفعني حوافز غامضة وغلابة نحو نوع من التفجير للأبنية التي يتقلص تحتها الفكر والحس»[93]، إنها لغة تكثف وجود هذا الجسد وتصور عشقه في إطلاقيته، فتنتقل اللغة بذلك من المدلول المباشر إلى المدلول غير المباشر، تاركة بذلك فراغا دلاليا، يصبح القارئ مكلفا بملئه، وبهذا تصبح منفتحة على احتمالات لانهائية، إن اللغة تصور عشق الجسد في زمنه الأول، زمن لا يتقيد بالماضي المنقضي، وهي حالة وجد دائمة يحياها السارد، وليست مجرد ذكرى وقصة تجتاح الذاكرة، كما أنه نوع من التناول للجسد في حالته الأولى. وهو تناول يرتبط ارتباطا وثيقا بالفنون التي تمتاح من كل ما هو أولي وبدائي، كالرسم والنحت والشعر. فإدوار الخراط يتطلع إلى: «قيمة أولى أكبر من مجرد تذكر بسيط لحدث من قصته»[94]. فيرتقي بالعشق وبالمرأة المعشوقة إلى زمن ثابت وساكن وأبدي: «قلت لها: أعرف

وجهك أنت في لحظة ذروة العشق، وأنت تأتين، على شفرة النشوة الحادة النهائية، هذا الجمال في الموت، هذا الجمال في القتل، هذا الجمال على آخر المتعة، هو، هو، نفسه، جمال القناع، جمال الأبد، نظرة الحياد الكامل، كأنه إنكار كامل» (الرواية ص: 62)، إنه سعي إلى تكثيف موضوعة الوجود، وجعل اللحظة متوقفة ومعلقة خارج الزمان والمكان، فتصبح اللحظة والجمال متأبدان في ثباتهما، وانزياحا عن المكان والزمان الواقعيين وتغييبهما.

ونتيجة ما يتصف به الجسد من كمال يغشي الرؤية أمام عيني السارد فيغيب المكان والزمان ذوا المرجعية الواقعية تبعا لذلك أمام الجمال الأنثوي المدمر: «كان السرير يحملنا إلى محبات وشهوات لجية لا شاطئ لها، وعرامة الصبا المحرقة لا تخبو حتى في حضور المحارم، والجسم سكران بوجد غير عاقل، أما الرثاثة، فقد كانت تتلاشى، لا توجد لم تكن موجودة أصلا، أمام جمال خاص وحرارة مدمرة» (الرواية ص ص: 29 – 30)، إن رثاثة مؤثثات الفضاء المغلق المتمثل في غرفة الموديل التي سبق لنا التعرف عليها، والمفصحة عن فقر صاحبتها قد غابت أمام كمال الجسد وجماله، الذي جعله السارد يتموقع خارج المكان والزمان، فعانق السكر الصوفي المتولد عن لحظة العشق التي يعيشها. وبهذا يكون المؤلف قد لجأ إلى الكتابات الصوفية من أجل توظيف تقنياتها وأنساقها التعبيرية لأجل التعبير بطريقة خاصة عن عشقه للأنثى، فنجد كلمات صوفية تخترق المقطع الحكائي مثل (سكران، وجد).

ويخترق النفس الصوفي بالنتيجة الخط العام للرواية، حيث في إمكاننا تسميتها رواية صوفية[95]. والاتجاه الصوفي كان سائدا في الإبداع عند الشعراء الصوفيين لأنهم: «أبرز من مارس إعادة التشفير اللغوي في الشعر قديما عن طريق نزع الدلالات الأولى الحسية والدنيوية لكلمات

تتصل بمجالات الجنس والخمر وحالات النفس لإدراجها في أنساق رمزية جديدة مرتبطة بمواجدهم وعالمهم»[96]، وبذلك فإن الكاتب يغني تجربته مع الجسد ويثريها بمصطلحات المتصوفة حتى لا تبقى أسيرة المبتذل والمألوف والبورنوغرافي: «فيصيرها وجودا أسمى»[97]، وهو إلزام للنص الروائي بنوع جديد من التناول للجسد الأنثوي، إنه تناول يترجم الصراع الذي تعيشه الذات بين ثنائية الجسد/الروح، وهو عاجز عن تجاوز هذا الجسد وتخطيه إلى ما وراءه، ونتيجة ذلك نجد توقه إلى المطلق من خلال السمو به، ويعتبر ذلك نوعا من الرد على هذا العالم الذي يميل إلى قانون الإثنينية: روح/جسد، خير/شر، عدل/ظلم... إلخ، وسعي مقيم إلى واحدية يستحيل تحقيقها، وهو يحمل وعيا كاملا باستحالة تحقيقها، لأن الممكن الذي هو نقيض المطلق يقف للذات بالمرصاد. ويعبر الخراط عن ذلك بقوله: «الممكن بطبيعته هو الجزئي والقاصر، وبالتالي المحبط المرير، وبالتالي الضروري والمحتوم في كل عمل أقوم به سواء في حياتي أو في الفن، يخيل إلي أنني أثب نحو المطلق، فتدق عنقي في قبضة الممكن في كل مرة»[98]. ومن ثمة، تنهدم الحدود عند الخراط بين الواقعي والخيالي كما هو الأمر عند المتصوفة، فالتمييز بين الخيالي والواقعي يصبح وهميا فيصعب التمييز بينهما.

وقد جاء توق المؤلف إلى تحقيق الواحدية على مستوى الجسد الأنثوي، كرد على عجزه عن تحقيقها على مستوى ذاته، فداخله تتجسد اثنينية الجسد والروح، ولا يستطيع ملامسة المطلق نتيجة ذلك، وهذا ما يجعل حالة الشوق تتلبسه باستمرار وتسيطر على وجدانه فيعيش الشوق المستمر بقوله: «مشتاق على الدوام من غير أشواق، حبي طلب دائم ومخافة انقطاع بلا هوادة» (الرواية ص: 37)، ومن هنا فإن سعي المؤلف دائم إلى الكمال وخوف من عدم الوصول، لكنه سرعان ما يتدارك الأمر ويركن إلى الواقع المعطى لأنه يتأكد من استحالة ملامسة هذا الكمال: «قلت: الجمال

الكامل كالعدالة الكاملة: هو أيضا لاإنساني صرخته خرساء إلى الأبد» (الرواية ص: 62)، وهذا المقطع النصي لا يدل على استسلامه ورميه السلاح، وإنما يظل شوقه متجددا ومقيما عبر الكتابة نتيجة وعيه بالمأساة المتجذرة في واقعه وإحساسه العميق، بالغربة إزاء ذاته وإزاء العالم. فهو لا يملك: «إلا الكتابة سلاحا للتغيير... تغيير الذات وتغيير الآخر... إلى أفضل ربما... أو أجمل... أو أدفأ في برد الوحشة والوحدة»[99].

وبهذا يكون السارد قد حاول من خلال النص الروائي أن يعبر عن مواجيده وأشواقه دون أن يستطيع الوصول إلى المطلق؛ لأن اللغة مهما انزاحت عن العادي والمبتذل، فإنها تظل بالنسبة للتجارب الروحية قاصرة عن تبليغ المقصود منها، وقد أوجز النفري ذلك بقوله: «كلما اتسعت الرؤية ضاقت العبارة»[100]. لتظل مجاهدة المؤلف واستشرافه الخارق ولوعته المتجددة لعالم المطلق قائمة، إنه يحاول استبطان ذاته ليتسامى وجدانيا ويحرر مشاعره من قبضة العالم الخارجي، حيث يريد أن يعيد الاشتعال إلى جذوة الروح التي انطفأت في داخل الإنسان نتيجة تحوله إلى آلة في عصر الآلة، فيسرع إلى العالم الداخلي منفصلا عن العالم الواقعي ليغير موقعه فقط ولا ينقطع عن هذا الواقع. إنه يتخذ موقعا جديدا لتأمل الكون والاتصال به من جديد، لكنه اتصال روحي يخترق الحواجز التي وضعت في طريق الإنسان في علاقته مع الواقع الخارجي.

ومن ثمة، نقف على شحوب حضور الفضاء المغلق أو تغييبه حين تتبأر فيه الأنثى، فيظل حضورها طاغيا، وإن كانت هي الأخرى تغيب واقعيا ليستحضرها من جديد عن طريق الاستيهام والحلم. لكن ما يحقق المفارقة كونه اختار الجسد الأنثوي ليعبر من خلاله عن مواجيده الروحية، وسما بالجنس ليصبح طقسا روحيا يوصل إلى الفناء والتجلي.

وبذلك يتدرج بالمرأة من كونها مجرد مخلوق عادي تتبأر في فضاء

واقعي (الفضاء المغلق)؛ ليسمو بها فتصبح مطلق المرأة، أو بعبارة أخرى المطلق الذي يرنو إلى ملامسته. فيصبح فضاء الجسد الأنثوي صورة عن العالم بأسره: «حب الجسد بالمطلق، أعني جسدك هنا ليس إلا جسد العالم، جسد كل الرجال، جسد كل النساء، جسد كل الأشياء، جسد السماء نفسها»[101]. وعموما يمكن استنتاج أن الأنثى تظل في ثباتها وواقعيتها بينما السارد هو الذي يتغير ويتحول بحثا عن المطلق من خلال تجربته مع الجسد الأنثوي. ويعترف بذلك قائلا: «قالت لي: أنت المتقلب الذي تطير به الأهواء والأشياء، أما أنا كما ترى فإني ثابتة سوف تجدني دائما هنا» (الرواية ص: 36).

وعليه، فإن المرأة عند الخراط: «لا تملك الوعي بالكينونة، ولكنها مادة مثيرة لوعي آخر، هو الذي يملك وحده أن يصنع من المادة وجودا ويعطيها شكلا، يمنحها قيمة ويجعل لها روحا لم تكن فيها، لكن هذا كله لا يجعله صانعا لها، أوجدها من العدم، بل لعله هو الكائن بها، المصنوع منها... الموجود فيها»[102]. فيصبح رصد فضاء الجسد الأنثوي في أوضاعه المختلفة تعبيرا عن وعي الذات وبحثها من خلال هذا الجسد عن كينونتها. ومن ثمة، تصبح الأجساد المبأرة في الفضاء المغلق معبرة عن جوهر واحد هو المرأة الأسطورية الحاضرة عبر الحلم والذكرى، حيث تتغلغل في دواخل الذات، فهي ذاته الأخرى التي تمثل بالنسبة إليه عملية تصالح بين وعيه ومحتويات لا وعيه، إذ يبحث من خلالها عن الاكتمال، ولكي تكون فعلا كذلك، يصونها في فضاء مغلق وكأنها جوهرة مكنونة، حتى لا يجعل مفاتنها عرضة لعدوانية الفضاء الخارجي.

ومن هنا؛ فإن السارد يسقط رؤيته الباطنية على الجسد الأنثوي. ويترجم من خلاله مواجيده ويعبر عن ذلك بقوله: «ليس هناك إلا مخلوقات الأشواق، متجسمة، تطير حوالي، تذوب وتتجدد بلا انقطاع، تملأ الداخل

والخارج، وحدها» (الرواية ص:38)، وبذلك يكون سعيه الحثيث إلى المطلق مقيما ومتجددا ولا يعتوره أي وهن في طلبه. لكنه يعبر عن عدم تمكنه من الوصول إليه بقوله: «كنت أريدها الشهوة والمعرفة معا، وأدركت مدى تعثري وقلة حيلتي» (الرواية ص: 21).

ويمكن أن نسجل من خلال تناولنا للفضاء المغلق وفضاء الجسد الأنثوي الذي يتبأر فيه، أن الأول كان مجرد ذريعة، ومحققا للحماية والأمان للسارد والمرأة، وظل هذا الفضاء مرصودا في واقعيته في حين ارتفع بالأنثى ليعبر من خلالها عن أشواقه ومواجيده وتوقه إلى المطلق، في حين كان يبهت الفضاء المغلق ليصل إلى درجة الانمحاء أمام فضاء الجسد الأنثوي الذي حظي باهتمام السارد فجعله يلامس المطلق، مؤسسا لكتابة تستجلي حقيقة الوجود واقتحام المطلق في تعذره وغموضه، ويحقق بذلك مفارقة تتمثل في تبئير فضاء الجسد عبر الحلم والاستيهام بلغة شاعرية في فضاء ذي مرجعية واقعية تم وصفه بلغة مجردة وعادية، وذلك يبرز مدى تمكن الخراط من توليد جمالية خاصة في النص نابعة من التجاور والتناقض والتداخل بين الحسي والمطلق والشعري والنثري.

وبعد وقوفنا على الانزياحات التي حققتها رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» عن الرواية التقليدية، على مستوى الفضاء الخارجي والفضاء المغلق المحتوي لفضاء الجسد، وتتمثل هذه الانزياحات في التبئير السطحي والمجرد من خلال اللغة الحيادية الباردة لفضاء الشارع، وجعله فضاء لتشييء الإنسان وأنسنة الأشياء، فأسهم بذلك في السيرورة السردية وبنينة الحكي، كما أن الفضاء المغلق كان ذريعة لتبئير فضاء الجسد الأنثوي بكل حسيته وإطلاقيته، ومحتو لفضاء هذا الجسد في إشعاعه الذي يغيب كل ما حوله من مؤثثات، وقد عبر الكاتب من خلال هذا الجسد عن أشواقه ومواجيده، وجعل الزمن والمكان متأبدان. وهو تناول لم تألفه الرواية

التقليدية التي اعتادت نقل ما ظهر من الجسد بطبيعته، واعتبار المتخفي بالثياب مسكوتا عنه، وهذا يؤكد ضرب هذا المسكوت عنه في صميمه، والانزياح عن التبئير لفضاء الجسد عن طريق اللغة الشعرية والنفس الصوفي. وبعد اطلاعنا على الفضاء ذي المرجعية الواقعية يفرض السؤال التالي نفسه: ما هي طرق تبنين الفضاء المتخيل في النص الروائي؟ وما هي الانزياحات التي حققها عن الرواية التقليدية على مستوى الشكل والدلالة؟ وما هي الاختلافات التي حققها عن الفضاء ذو المرجعية الواقعية باعتباره فضاء نقيضا لهذا الأخير إن على مستوى البنية أو على مستوى الدلالة؟ وكيف تم التداخل والاندغام بينهما رغم اختلافهما؟ لأن التداخل والاندغام بين مختلف المستويات الكتابية خصيصة تتميز بها رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة».

II – الفضاء المتخيل:

لقد عرفت الرواية التقليدية الفضاء ذو المرجعية الواقعية، ويعمل على إيجاد شبيهه في الواقع المرجعي، الشيء الذي يجعله يهمش النص في حد ذاته، وينفي عنه شعريته الخاصة، وكل ذلك ليوهم القارئ بواقعية ما يعرض أمامه، لكن رغم ذلك يظل منتميا للنص الروائي.

ونجد، في المقابل، الفضاء المتخيل ينزاح عن الفضاء المرجعي، ويتلخص في اللامتعين الذي يوجد في ذهن المبدع، وما يميزه هو تعميميته، لكن أبعاده ودلالاته الرمزية تحيل على الواقع، ولا ينفصل عن باقي مكونات النص، وإنما يدخل معها في شبكة من العلاقات التي تكون البنية العامة للنص الروائي، وبذلك أصبحت الرواية الجديدة: «فضاء يتفجر فيه الخيال كما في الحلم، وأنه يمكن لها أن تتحرر مما يبدو أنه «إلزام بالإيهام بالحقيقة» لا يمكن

الفكاك منه»[103]، وقد تطلب ذلك طرقا كتابية خاصة تلخصت في تفجير اللغة والارتفاع بها إلى حدود الشعر، حيث تخضع الكتابة نتيجة ذلك إلى فروضات الذات الساردة، فيصبح المتلقي مواجها بالأسئلة بدل الاستكانة إلى الجاهز.

وينتفي البعد الهندسي في الفضاء المتخيل ويمتلك الطابع الذاتي، لأنه لا يرصد كما هو في الواقع، وإنما يستحضر من خلال التذكر والحلم والأسطورة والعجائبي، كما يغتني النص الروائي عن طريق الانزياحات على مستوى الشكل الكتابي؛ حيث يعتمد لغة بديلة، تمتاح من الشعر، فيصبح المكان: «ماضيا تستدعيه الرواية أو صورة مفترضة لما كان ينبغي أن يكون عليه المكان»[104]. لأن الفضاء المتخيل لا يمكن إحالته على الواقع، فهو نابع عن الحلم والذكرى وفراديس الطفولة المفقودة، ونجد هذا النوع من الكتابة عند بعض الروائيين العرب كجمال الغيطاني في روايته «شطح المدينة» وجبرا إبراهيم جبرا في روايته «الغرف الأخرى».

وتطفح الرواية العربية الجديدة بالفضاءات المتخلية مثل: البيت القديم، والقلاع والمتاهات، والسراديب، والأقبية، والمرايا، وغيرها من الفضاءات التي تمكن السارد من استعادة عوالم يعيش من خلالها مشاعر الألفة أو الخوف والتوجس، أو عكس مشاعر الذات، وتتبنين بطرق كتابية تنزاح عن اللغة المباشرة إلى لغة الشعر والأحلام والاستيهامات.

والفضاء المتخيل غير غريب عن الذائقة العربية، لأنه حاضر في الموروث التراثي القديم وبالخصوص «ألف ليلة وليلة» ممثلا في القصور والسراديب والبحار والغابات وغيرها، وبما أن رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» تنتهج طريقا مخالفا للرواية التقليدية في تبنينها، حيث تجعل من المكان جوهرا أساسيا ينبع منه الحدث، فإن الذات الساردة لم تعد منفعلة فقط بهذا الفضاء، وإنما فاعلة فيه، وقد تم ذلك من خلال جعل تفاصيل الفضاء المتخيل عبارة عن صورة نابعة من الحلم والذكرى والأسطورة، والزمن الطفولي.

وسوف نكتفي في تحليلنا للفضاء المتخيل بنموذجين هما: فضاء البيت القديم كفضاء للألفة والعجائبية، وفضاء المرآة كفضاء نرسيسي تعكس عليه الذات مواجيدها وأشواقها وفراديسها المفقودة، حيث تستحضرهم الذات بطريقة تعدد من خلالها الأشكال الكتابية حيث نجد التشظي والتداخل بين مستويات الحكي، وانهدام الحدود بين ما هو شعري وما هو نثري، الشيء الذي يؤكد بحث الخراط ومعه كتاب الرواية العربية الجديدة عن بدائل للواقع من خلال أشكال كتابية جديدة.

ويتروام تناول الخراط لفضاء البيت بين جعله فضاء للألفة، وفضاء للعجائبية والأسطورة، معددا زوايا نظر تناوله، ودائما من زاوية رؤية السارد الذي يوليه أهمية كبرى عن طريق تكراره منوعا الأحداث والشخصيات التي تتموضع فيه. وبابتعاد الفضاء المتخيل عن الواقع تفتح للقارئ كوة يطل من خلالها على عوالم لم يتعود اقتحامها، كما يفسح متسعا لتفسيرات عدة.

ولن نكتفي أثناء تحليلنا للفضاء المتخيل بدراسة أبعاده الهندسية، وإنما سنعمل على مقاربته كفضاء روائي في شموليته دون الاكتفاء بجانب دون آخر، لأنه يعتبر مساهما في بناء النص الروائي، وذلك قصد التمكن من تجلية مكوناته وخصوصياته والانزياحات التي يحققها على مستوى الشكل والدلالة، كما أنه يتعين علينا عرضه من خلال وعي السارد.

II-1- البيت القديم:

يعتبر البيت القديم فضاء روائيا بامتياز، لأنه يعد مرتعا للطفولة، وفردوسا مفقودا، حيث يعود إليه الخيال باستمرار لكونه كان مركزا للحميمية والدفء. إلا أنه قد يتحول إلى فضاء عجائبي يهدد السارد، لذلك يجب أن لا تتم دراسته كفضاء يمكن التحكم في محتوياته عن طريق

الوصف العادي، لأن هذا النوع من التناول سيجعل منه مجرد إطار للأحداث، وتنتفي عنه كل دلالة، لذلك يرى باشلار أن: «البيت كيان مميز لدراسة ظاهراتية لقيم ألفة المكان من الداخل، على شرط أن ندرسه كوحدة، وبكل تعقيده، أن يسعى إلى دمج كل قيمه الخاصة بقيمة واحدة أساسية، وذلك لأن البيت يمدنا بصور متفرقة، وفي الوقت ذاته يمنحنا مجموعة من الصور»[105]، ومن ثمة يعتبر البيت القديم: «فضاء أثيرا»[106] في الرواية الجديدة، وجاذبا للروائيين، لأنه مصدرا للصور والأحلام، وكذا اعتباره مجالا خصبا للتعبير عن دواخل النفس وأغوارها.

فكيف تم استحضار البيت القديم في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»؟ وكيف تمت بنينته؟ وما هي الانزياحات التي حققها على مستوى البنية والدلالة؟

لقد عمد الكاتب إلى استحضار البيت القديم في النص الروائي عن طريق أحلام اليقظة والصور الكابوسية والتذكر، محدثا بذلك تناقضا وتنوعا في نفس الفضاء، حيث يجعله مرة محملا بقيم الألفة والحماية وأخرى، فضاء كابوسيا طافحا بالعجائبية، ومهددا للسارد. ويشبه البيت القديم الخراطي إلى حد كبير البيت الباشلاري في قدمه وقيم الألفة المحمل بها. إلا أن ما فعله الخراط هو أنه انزاح به عن وظيفته الأصلية ليجعل منه مسرحا للعجائبية والمدهش واللامألوف، فجعل بذلك الأحداث النابعة عنه تتنوع وتتغير بتغير قيم الفضاء. وقد استطاع أن يتفوق على معظم من تناولوا موضوعة البيت في الرواية العربية الجديدة، لأن جلهم اكتفوا بعرض أبعاده الهندسية ومؤثثاته والشخصيات التي تحتله، ضاربين صفحا عن تحديد القيم التي يزخر بها.

ويعتبر البيت القديم شفرة محورية في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» وفضاء جاذبا للذات الساردة، حيث يمارس عليها تأثيرا خاصا،

يتمظهر عن طريق معاودة استحضاره في النص إلى ما لا نهاية، عبر الحلم والهذيان والكوابيس. ويصبح بذلك موضوعة أساسية في العمل الروائي، ويخلق إيقاعا خاصا قائما على التكرار: «وبفعل هذا يؤول الفضاء المشخص إلى خلق فضاء أدبي (...) هو تحديدا، هذا الانطباع بأننا نلف وندور حول الصور نفسها»[107]. وبهذا فإنه يدرجه عن طريق تكراره ليذكر بنفس الفضاء، ويحمله في الوقت نفسه وظائف مختلفة، ويخضعه لزوايا رؤية متعددة سعيا منه إلى تشذير النص الذي يحيل على تشذر الواقع نفسه، فيمنح ذلك جمالية خاصة للمحكي الروائي.

وقد أوجد الخراط البيت القديم إيجادا فنيا عن طريق اللغة، وهي لغة الحلم والذكرى والكوابيس والأسطورة المثقلة بالمجاز والرمز، لذلك تعتبر المقاطع التي يستحضرها من خلال هذه اللغة من أشد مقاطع الرواية حرارة وإمعانا في تقصي دواخل السارد وخلجاته النفسية، لأنه أصبغ على هذا البيت ذاتيته، كما أنه جاذب له، ونتيجة ذلك يعتبر: «المكان الذي ينجذب نحوه الخيال لا يمكن أن يظل مكانا لا مباليا ذا أبعاد هندسية وحسب»[108]، فيصبح البيت متعالقا مع حالة السارد النفسية، لأن مؤثثاته ومحيطه تتلون تبعا للتلونات التي تصيب دواخل الذات، وهذه التغيرات على مستوى نفسية السارد تفرض تغيرات على مستوى البنية السردية ولغة الكتابة، كما أنها تعتبر ذريعة لتمرير الانتقادات للواقع.

لكن ما يميز هذا الفضاء المستحضر من خلال رؤية ووعي الذات الساردة، كونه أصبح مصدرا للصور الشعرية والكابوسية، منزاحا بذلك عن الواقع لأننا في: «كل البحوث المتعلقة بالخيال، علينا أن نتخلى عن منطقة الحقائق الواقعية»[109]، ونتيجة هذا التخلي تكثفت مكونات المكان وخلقت تعددا في مستويات الحكي والدلالة، ومكنت النص الروائي من الانفتاح على قراءة هي: «السعي المستحيل لتأويل العالم ومن ثم إعادة تكوينه»[110]. وبهذا

حقق الكاتب منزعا فنيا تمثل في تحقيق فرادة نصية تتسم بالإدهاش وتترجم اختياراته الفكرية والجمالية، ومن هذه الاختيارات جعل البيت القديم محملا بقيم الألفة، فكيف تم تجسيدها من خلال الأمكنة المستعادة عن طريق الحلم والذكرى؟.

II – 1 – 1 – قيم الألفة:

تتمظهر قيم الألفة في البيوت والحجرات التي سبق لنا أن سكناها في الماضي أو في طفولتنا، وابتعادنا عن فضاء الألفة أو فقدنا إياه يجعلنا نستعيده باستمرار، لأن: «كل ركن وزاوية فيه كان مستقرا لأحلام اليقظة، وعاداتنا المتعلقة، بحلم اليقظة قد اكتسبت في ذلك المستقر»[111]. وبهذا فإن السارد حين يستعيد في الرواية مكانا محملا بقيم الألفة؛ فإنه يفتح بابا لحلم اليقظة فيضفي، نتيجة ذلك، فكره ومزاجه وعواطفه على المكان المستعاد. ولا يتم ذلك إلا عن طريق حلم اليقظة الذي يمكننا من تخطي الواقع لاستعادة البيت الذي: «ينبثق مرة أخرى من جوف الظل ونحن لا نفعل شيئا لإعادة تنظيمه، فمن خلال الألفة يستعيد البيت هويته»[112]، وهذا ما يفعله السارد حين يستعيد البيت القديم، حيث يستعيد باستمرار قيم الألفة التي عاشها فيه، فيجسدها من جديد من خلال حلم اليقظة والتذكر.

وشعرنة المكان الناتجة عن الحميمية التي تتخلق بين الذات والأمكنة، تمكن هذه الأخيرة من معنى ذاتي يتقاطع من خلاله الحلم والواقع فيسميه G.Bachelard: «المكان الشعري، أي ذلك المكان الذي يمنح مساحة أكبر من تلك التي يجوزها موضوعيا»[113]، فينفتح هذا المكان على اللانهائي، فنجد الوجد به، الذي يحيده إلى ما هو أصلي وأولي في الوجود نتيجة إضفاء قيم شعرية عليه.

ويمكن البيت، الكاتب من تحقيق تجربته الإبداعية ورؤيته الفنية وتجديده الشكلي عن طريق صوغ أسلوبي تجنح من خلاله الذات إلى المجاز اللغوي والمتخيل الأسطوري في تبئيرها للمكان، الشيء الذي يحقق جمالية للمحكي ويكشف عن رغبة الذات في جعل المكان معبرا عما يعتلج في دواخلها من غربة وضياع، وألفة تجاه المكان، الشيء الذي يرفع من قيمته ليصبح منبعا للأحداث ومسهما في السيرورة السردية.

ويعتبر البيت القديم، المكان الذي يعشقه ويصبو إليه وعي السارد، هذا الوعي الذي يجعل منه ومن القيم المحمل بها موضوعا له فيصبح بذلك: «الأفق الذي يصنعه الراوية، ويعيد صياغته المتلقي، لكن ذلك الأفق هو آخر يرى ويضفي على ما يراه معنى لم يكن فيه ومن ثم يغدو المكان قوة فاعلة، وليس مادة للعمل ولا مكانا له»[114]، هذه القوة التي تجعل البيت محملا بقيم الألفة أو مصدرا للكوابيس، ومسهما في بنينة النص الروائي وسيرورة الأحداث، وعلامة على التجديد في الرواية العربية الجديدة.

وتأسيسا على ما سبق يفرض السؤال التالي نفسه: كيف تمظهرت قيم الألفة في البيت القديم؟ وكيف استطاع هذا الأخير أن يسهم في إنجاز السرد؟

أولا : الألفة المفقودة بين الذاكرة والحلم

إن البيت القديم كما يصوره إدوار الخراط في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» يتعذر امتلاكه مرة أخرى على مستوى الواقع. ويعبر السارد عن ذلك بقوله: «أعرف أنني لن أسير إليه أبدا، لن أدخله مرة أخرى أبدا» (الرواية ص: 39)، وردا على هذا الفقد على مستوى الواقع يسعى السارد جاهدا إلى إعادة امتلاك البيت عن طريق أحلام اليقظة التي تفصح

عن تشكيلات مكانية ترتبط بالطفولة والحلم. وبذلك لا يحيلنا البيت القديم على فضاء مرجعي، وإنما على فضاء متخيل يجعل الرواية تتسم بشعرية خاصة، حيث نجد الذات الساردة تعود إليه باستمرار من خلال الأحلام والتذكر، الشيء الذي يثري المعنى الروائي ويجعله ينفتح على عوالم شاعرية يتملص عبرها من المعنى المباشر.

وفي حديث السارد عن البيت القديم نجده يصور رحلته إليه، ليس في الواقع، ولكن عبر المجاز، أو بعبارة أخرى عبر الذاكرة والحلم، لأنها رحلة دون وصول. بل هو استحضار للبيت الذي لن يعود أبدا: «ما زلت أراني أسير في الصباح الباكر الساكن، تحت سماء لؤلؤية، إلى البيت القديم، أسير إليه، وأنا أحمل في داخلي شوقا ممضا وعميقا، وحسا بانتماء لا ينفصم إلى هذا البيت، ولوعة لفقدانه، خطواتي في هدوء الحوش، بعد أن أغلق خلفي باب الشارع الكبير تحت الجميزة العتيقة لن تحدث، أخطوها، مع ذلك، على الدوام من غير وصول، أعبر عتبة الباب الرخامية، حافتها الناعمة غاصت في الأرض، عليها نقوش كتابات هيروغليفية كادت تمحي، ماثلة مع ذلك تستجلي البركة تستصرخ الذكر» (الرواية ص: 39)، إن السارد في هذا المقطع النصي يبتعث البيت القديم ابتعاثا رقيقا غنيا بالتفاصيل ويصور قيم الألفة التي عاشها فيه، كما أنه يصور استمرارية تواجد هذا البيت في الذاكرة واستمرارية حضوره على مستوى أحلام اليقظة، وفعل «ما زلت» يؤكد ذلك، لكن هذا التذكر الذي يمارسه السارد: «ليس مجرد فتح الصناديق المغلقة ورؤية ما كان يراه من قبل، لكنه إدراك وتعرف على معنى إعادة الرؤية، ومن ثم إعادة تشكيل ما يظن أنه ماض (يقبع هناك في الذاكرة) لكن لا شيء يوجد هناك... بل لا يوجد هناك أبدا، كل شيء يتحرك الآن، كأنه فعل مضارع يتم به خلق صورة نعتقد أنها هي كل أو بعض ما كان قائما في الماضي»[115]. ومن هنا

تصبح أفعال المضارعة «أراني» و«أسير» تعبر عن عودة السارد إلى البيت في الزمن الحاضر، لكنها عودة عبر الحلم والتذكر وليس في الواقع، كما يجعل نفسه من خلال هذين الفعلين المضارعين، يتخذ موقعين، موقع السارد الذي يقوم بالفعل «السير نحو البيت»، والسارد الذي يبثره من موقع محدد.

وهذا يبدي تعدد وجوه ذاكرة السارد، حيث لا يصف ذلك المكان الذي عاش فيه مرة، وإنما يحاول ابتعاث إيحاء خاص يسعى إلى ترك أثر محدد، لأن هذا المكان لا يقوم إلا كاستعارة، ومن هنا يجعل نفسه شخصية كانت تعيش في ذلك المكان، ومن خلال التذكر يحينها فتقوم «بالفعل» «السير إلى البيت» الآن تحت أنظار السارد. وفعل الرؤية يؤكد ذلك «أراني أسير» إنه من يعيش التجربة ويراقبها في نفس الوقت، وهي طريقة تفصح عن عملية الانتقاء التي يلجأ إليها الكاتب، انتقاء فضاء البيت وطرق استعادته كتابيا حيث يشحذ إمكانياته من أجل تصوير المكان، وبذلك يصبح فاعلا في البناء العام للرواية من خلال التقابلات والتعارضات والاندغام التي أوجدت بينه وبين الفضاء ذي المرجعية الواقعية.

وتتمظهر ألفة البيت القديم من خلال السلام والسكينة اللذين كان يحملهما للذات الساردة رغم انعزاليته وفراغه: «لكن الحوش كان دائما خاليا، من غير وحشة، مكنونا داخل الحيطان السميكة السامقة، بأحجارها التي تضرب إلى الرمادي الفاتح، لون قديم نظيف، تظلله أشجار كافور وجزورينا عفية وارفة، تنفي عنه فجأة كل ضجة القاهرة، وتضفي عليه سكونا وسلاما لم أجده في أي مكان آخر» (الرواية ص: 40)، إن هذه الوحدة الحكائية تبئر فضاء البيت القديم بشكله الهندسي وألوانه وظلاله، كما تتقصى العلاقة بينه وبين السارد وتتمثل في حميمية خاصة تربطهما

معـا، إنـه فـضـاء لتحقيـق الألفـة والسلام والسكون المفتقـدين في الخـارج «ضجة القاهـرة». ورغم خلوه ينعدم فيه الإحساس بالوحشة، فيصبح مكانـا للعزلـة والتوحـد مـع الـذات: «وهـذه العزلـة المكانيـة (...) خلقـت حـواجز وحـدودا شـكلت عوائـق تقـف في وجـه الإنـسان في سـعيه للاتـصال بالعـالم والآخـرين، إلا أنـه اسـتخدمها في نفـس الوقـت لحمايـة نفـسه»[116]، وهـذه الحمايـة قـد تحققـت في فـضاء مـستعاد عـبر حلـم اليقظـة: «الـذي يكشف الوجود حول الحالم، إنه يعطيه أوهام وجود أكثر من وجوده»[117]. ومـن هنـا لم يعد البيت القديم ملكا للسارد على مستوى الواقع، وإنما أصبح يستعيده عبر الحلم والذكرى، وفعل الماضي الناقص «كان» يدل علـى ذلـك. ومـن ثمـة يتحــرر مــن وجــوده في المرجعيــة الواقعيــة ليـصبح ممتلكـا عـبر الأحـلام، فيخلخل بذلك البنيات الحكائية؛ ويفجر التجاور السردي وخطيته، لأنه من خلال الأحلام يستحضر البيت في تناقضه وتعدده، وهـذا يخلق بالضرورة تعـددا في الأشـكال الكتابيـة، وفي الأبعـاد والـدلالات، كمـا يعمـل علـى تفعيـل المعنى الروائي.

وتتميـز روايـة «مخلوقـات الأشـواق الطـائرة» بكونهـا تنجـز سـردها مـن خـلال الفـضاء، وبـذلك تعتبر روايـة «فـضائية». وتأكيـدا لهـذا الاتجـاه نجـد عودة السارد مستمرة لوصف فضاء البيت القديم ومعاودة استحضار قيم الألفة التي كانت متحققة فيه. يقول السارد: «أدخل إلى حارة واسعة قصيرة فيها البيت العريض المنخفض.

السلالم تتأرجح وتئز تحت قدمي، وعليها دائما تـراب خفيـف واطئـة مريحــة، تــدور في الحــوش الكـبير المـدكوك بـالحجر الأبـيض الـذي نعمتـه الـسنوات، ويغطيـه سـقف عـال زجـاجي مثلـث الأضـلاع وقـد بهتـت ألـوان الزجـاج وتحولـت الـصفرة إلى صـهبة فاتحـة، والزرقـة إلى بنفـسجي كامـد، والضوء يتقطر منها نزرا في حمرة مكتومة.

قلت: ألوان الصبا، ما أشد قتامتها وعنفوان نذيرها» (الرواية ص: 25). يظل السارد مستمرا في استحضار فضاء البيت القديم في الزمن الحاضر ويؤكد ذلك فعل «أدخل»، ويصف مؤثثات البيت وطوبوغرافيته، حيث نجد قدمه يضفي عليه رونقا خاصا، فتحولت ألوانه إلى الأجمل لأن: «الفضاء لا يرى بالعينين وحسب، وإنما هو وسط محمل بالقيم التي لا شأن لها بذكر الأشكال والألوان»[118]. وبهذا فإن المكان الذي يستحضر عبر الحلم والذاكرة يكتسب ألوانه وأشكاله الخاصة المنزاحة عن الأشكال والألوان التي كانت للمكان في الواقع، إنها: «أشياء ليس لها وجود واقعي، أشياء قادمة من عالم الحلم والخيال فقط، ولكن مجرد تجسدها على الورق، يطرح على ذهن القارئ إمكانية وجودها الواقعي، أو إمكانية البحث الذهني عنها»[119]، وبذلك، يمكن المكان من إحداث تقاطع بين الواقع والحلم، بين الكائن والممكن.

وما يؤكد أن هذا المكان مستعاد عبر الذاكرة وحلم اليقظة قول السارد معلقا على وصفه: «قلت: ألوان الصبا ما أشد قتامتها وعنفوان نذيرها. فيبدو البيت القديم متعالقا مع حالة السارد النفسية، لأنه يستحضر من خلاله مرحلة خاصة من عمره، وهي مرحلة الصبا، وقد جاءت مؤثثاته مستجيبة لأحلامه وحنينه، حيث يفسح المجال لذاتية السارد لتترجم من خلاله رؤيته الخاصة للذات والعالم، وبذلك يدخل وصف فضاء البيت القديم ضمن: «فخاخ الوصف الرمزية للعالم، حيث يعكس الإنسان صورته»[120]، فأصبح الانزياح عن الوصف المباشر للمكان يتم عبر وسائط تتمظهر في اللغة المحملة بالرمز والمجاز والاستيهام وتحيل على أبعاد ودلالات خاصة، وهذا يترجم سعي الخراط إلى المغايرة والمغامرة عن طريق تنويع الأشكال الكتابية وتنويع الطرق التي صور من خلالها البيت القديم.

ثانيا : طرق تصوير البيت القديم

تفصح طريقة وصف مؤثثات البيت القديم، وكذا القيم المعلن عنها من خلاله عن تمكن الكاتب من وسائله. ويتوضح ذلك من خلال انتقائه لمؤثثات البيت القديم،وهي محكومة بدلالات خاصة تفصح عن رؤيته فتظل: «في تماس مباشر مع الحياة الحميمية للشخصية، مع رغباتها، أوهامها، طموحاتها وسلوكها اليومي (...) فالأشياء بفعل حضورها المستمر (...) تشكل تيمات تعمق الدلالة الكلية، وتساند نمو وتطور الحكي»[121]. ومن هنا فإن وصف البيت القديم يتمظهر داخل البنية الروائية من خلال الأوصاف التي منحت له ولمؤثثاته التي تجعل الكتابة مجرد تخيل غير موهم بالواقع، فيبدو واضحا منزع الكاتب إلى تشكيل عالم خاص مكون من فضاء متخيل حيث تتشكل أوصافه من علامات دالة تتوزع على مساحة النص الروائي، فلا يتمظهر إلا من خلال اللغة التي تشكل لحمة النص، فتبدو مثقلة بالاستعارة والرمز.

إنه وصف خاص لفضاء البيت القديم ولقيم الألفة المتمظهرة فيه. وهو يترجم تجربة الذات الساردة وطموحاتها وأحلامها، وتنبثق أفضية الرواية كلها من هذه الرؤية التي تعرض من خلالها وجهة نظر السارد، والتي نجدها تتراوح بين فضاء واقعي وفضاء متخيل، فالخراط يشيد على البيت عوالمه السردية والتخييلية. لذلك يعتمد السارد في وصفه لفضاء البيت القديم على التصوير والتمثيل ليرقى به إلى مستوى الحلم، فينفي بذلك الحدود بين الشكل والمضمون، لأن لغة الحلم تقوم على الآلية اللاشعورية والتداعي والتدفق، حيث نجد الكاتب يلجأ إلى تفكيك اللغة الجامدة والمكرسة من أجل تجاوز نظام اشتغالها العادي، وتأسيس نظام لغوي يؤسس شعرية النص وجماليته الخاصة بإبعاده عن المألوف، فيعبر عن ذاتيته وعن أشواقه من خلال تبئيره لفضاء البيت وعلاقته به: «وعندما ينفتح الباب المحكم الوثاق، أخيرا، تهب علي أنفاس البيت الهادئ، حميمة وضافية، ما زال أعز مواقعي.

أعود إليه وإليها بلا انقطاع، وكأنها لم تبارحه قط ولم أبارحها»
(الرواية ص: 40)، إنه يصور عودته المستمرة والمتكررة إلى هذا البيت، لكنها ليست عودة على مستوى الواقع، وإنما على مستوى الحلم والذكرى، حيث يتجذر المكان في الذاكرة وينفصل عن الواقع لتتكون عنه انطباعات في ذاكرة السارد، فتصبح هي المتحكمة في تشكيله بطريقة خاصة تتمثل في اللغة الشعرية لأنه يستعاد عبر حلم اليقظة ذو الطبيعة الاستيهامية. وبهذا نجد: «ذاتية الانطباعات عن المكان تسهل التلاعب بمثل هذه الانطباعات، أي تسهل عملية إبداع أشكال من تمثيل المكان التي تكون خيالية بصورة متعمدة ومخاطبة لخيالنا بدلا من إحساسنا بالواقع»[122]. فيصبح المكان متخيلا نتيجة استعادته عن طريق الحلم والذاكرة حيث: «نصف ما نتخيله قبل أن نتحدث عن ما نعرفه، ما نحلم به قبل أن نتحدث عما نحن على يقين منه»[123]، فالأمكنة تنزاح عن المرجعية الواقعية وتتولد عن الحلم والاستيهام. وبذلك تكتسب أوصاف البيت القديم خصوصيتها وشعريتها فنجد السارد يرتفع بها لتعانق الشعر والحلم: (الضوء يتقطر منها نزرا في حمرة مكتومة/ألوان الصبا ما أشد قتامتها وعنفوان نذيرها/كان الحوش خاليا من غير وحشة/مكنونا داخل الحيطان السميكة السامقة/أشجار كافور وجزورينا عفية وارفة/تهب علي أنفاس البيت الهادئ). فتجعل هذه الأوصاف المثقلة بالزخم الشعري والمعبرة عن ذاتية السارد، من البيت القديم، ركنا في العملية السردية وليس مجرد إطار أو ديكور، خاصة وأنه يصفه وفي نفس الوقت يعبر عن حنينه إليه وفقده إياه (خطواتي في هدوء الحوش (...) لن تحدث، أخطوها، مع ذلك على الدوام).

وبذلك يكون فقده للبيت القديم وللألفة التي عاشها فيه هي التي تدفعه إلى استمرار حنينه إليه واستعادته عبر حلم اليقظة دون توقف، إذ تتوالى أشواقه ويعمل على أن يحياه دائما من جديد، والعبارة للخراط، إنه

البيت القديم الذي كان مهدا للسعادة وقد فقدها بفقده: «كيف احتملت في البيت القديم عبء كل تلك السعادة» (الرواية ص: 46)، ومن ثمة يكون استحضار قيم الألفة التي عاشها السارد فيه لسيت إلا تلبية لنداء حار ولافح: «هل تصورت لحظة أنه قد يمر يوم من غير اهتزاز الحنين والحنان؟.

أي يوم؟

نداء البيت القديم، نداء القلب القديم» (الرواية ص ص: 40 – 41)، واستفهامه عن «أي يوم» يحيل على كل الأيام، وعلى تأبد حضور البيت في ذاكرة السارد، الذي لم يسجل انفصاله عنه أو عن قيم الألفة التي عاشها فيه، رغم كونه أصبح مفقودا عل مستوى الواقع، فظل حنينه إليه جارفا فجعله يتمظهر عن طريق الكتابة، حيث حل فضاء البيت القديم في جسدها لأن: «الكتابة على مستوى متخيلها، اتصل الـ«هناك» أو جعل الـ«هناك» في الهنا، وعلق زمن الواقع المرجعي ليحل زمن المتخيل الروائي، وليولد العالم المفقود»[124]. وبهذا تظل الكتابة التي تخلق المكان المفقود منزاحة عن اللغة العادية فتمتاح من اللاوعي ومن جوانية الذات الساردة فتثقل نتيجة ذلك بالزخم الشعري، كما يغيب الزمن الأرضي ليتم تعويضه بزمن أبدي آني.

ونجد موضوعة البيت القديم عند محمد برادة ويعتبره هو أيضا فردوسا مفقودا لطفولة سعيدة في روايته «لعبة النسيان» ونمثل على ذلك بقوله: «يجتاز العتبة لتطالعه السواري، وفناء الدار، والخصة التي ينفر منها الماء في دفقات متكسرة. ثلاث غرف كبيرة ممتدة على طول ثلاثة أضلاع مربع وسط الدار الواسع»[125].

فيظل: «الفضاء المتعذر بلوغه سمة من سمات الرواية الحديثة»[126]، وعليه يكون للمقاطع النصية التي تشخص فضاء البيت القديم عند الخراط، بلاغتها وقوتها الدلالية في النص الروائي، وتعتبر فاعلة داخل الخطاب ومنتجة للمعنى. كما أن هذا الفضاء يتبأر عن طريق حلم اليقظة الشيء الذي

يجعل التتابع الكرونولوجي للأحداث يختفي تقريبا فيصبح: «الحس غير زمني، الساعة الخارجية توقفت، والزمن له منطقه الحر الذي تعرفه الأحلام»[127]، هذه الأحلام التي تقع خارج الزمن البشري وتدخل ضمن زمن أبدي آني. والعودة إلى البيت القديم نوع من: «العودة إلى الحياة اللحظية إلى العالم الأزلي الآني»[128]. وبهذا تكون العودة إلى المكان المفقود عن طريق الأحلام والتذكر نوعا من السعي المقنع نحو الخروج من دائرة النشاط العقلاني بأنواعه، قصد التمكن من الحياة ضمن إيقاع مغاير، إنه إيقاع العالم الأبدي الآني. وكل ذلك من أجل اكتشاف الوجود الحقيقي الذي ضاع في خضم مجتمع المعامل والآلات، هو نوع من الهروب حيث الحمى والأمن ولو عبر العالم المتخيل، إنها لحظة مسروقة ومنتزعة من واقعنا الراهن المليء بالإكراهات. ونفس الأمر نجده عند عبد الرحمن منيف وجبرا إبراهيم جبرا في روايتهما «عالم بلا خرائط» حيث المكان المتخيل «مدينة عمورية» وهي مدينة لا وجود لها في الواقع العياني، وإنما توجد في مخيلة الكاتبين، فهي مدينة لا أبعاد لها ولا شكل، لكنها ترمز إلى كل المدن العربية، حيث الواقع أصبح يفرض الترميز له أكثر من الإشارة المباشرة.

كما أن إدراك قيم الألفة الكامنة في المكان المفقود، تمثل جوهر فكرته ويعتبر نوعا من الرد على الفقد المستمر، فقد هويتنا وخصوصيتنا أمام تخاذلنا واكتساح القيم الغربية لقيمنا، والرواية كلها في تشظيها وتراكب فضاءاتها محاولة للرد على هذا الفقد وإدانة له. كما أن الوحدة المفتقدة على مستوى الشكل الفني تفصح عن ضياع هذه الوحدة على مستوى الواقع، وبحث السارد المستمر عنها على مستوى الذات بعودته إلى الفضاء المتخيل، يترجم توقه إلى تحقيقها على مستوى الواقع في الوطن العربي الكبير الذي يؤشر إليه بالبيت القديم.

وبهذا يكون استحضار هذا المكان نوعا من تثبيت الهوية والوجود

المهددان بالنسف، هذا الوجود المتشذر والمفكك، والذي يحاول من خلال الحلم اليقظ جمع أشلائه وإعادة ترميمه، والكاتب يحمل من خلال النص الروائي، وعيا حادا بما يعتمل في هذا الواقع من تمزق. وموضوعة «البيت» (حسب الموضوعاتية) تعبر عن العلاقة العاطفية للذات بالعالم المحسوس، وهذا التصور يضعها في مقابل الشكلانية التي تقول بانغلاق النص الأدبي.

أما بالنسبة للقارئ، فإن استحضار قيم الألفة التي يزخر بها البيت القديم عبر أحلام اليقظة قد تدفعه إلى نوع من الحلم اليقظ، وإلى تعليق القراءة. فهو يتوقف عن قراءة ذكريات السارد عن بيته، أو بيوته القديمة. لتمتلئ، نتيجة ذلك، روح هذا القارئ بأصداء الماضي وذكرياته، ويستعيد، هو الآخر، قيم الألفة التي عاشها في زمن مضى وإن كانت تعاد عبر التذكر لتصبح زمنا آنيا.

لكن سعي الخراط إلى تحقيق الانزياح عن المألوف يجعله يكون من نفس الفضاء مركزا للتناقض، حيث ينتقل من تصوير قيم الألفة التي كان يزخر بها البيت القديم إلى تصويره في عجائبيته. فكيف تم ذلك؟ وما هي طرق تبنين الفضاء العجائبي؟ وكيف استطاع الكاتب من خلال هذا الفضاء التنويع على الأشكال الفضائية وتجنب التكرار وخلق الإدهاش على مستوى التلقي؟

II – 1 – 2 – عجائبية فضاء البيت:

لقد حضر العجائبي في الرواية العربية الجديدة بطريقة جعلت القارئ يصدم بمضامينها وطرق تبنينها ليصاب بالدهشة والاستغراب. وتقوم الرواية العجائبية على نزوع الروائي إلى عالم االلامعقول والمدهش، الذي يحفه الغموض والالتباس فيشكل: «الوجه المنسي والملغز للكينونة المأسورة في شرك قوى يتجاوز نطاق تأثيرها وسلطتها حدود التفسير

العقلي والمنطقي لظواهر الواقع الطبيعي»[129]، ومن ثمة ينزاح بطريقة قطعية عن العالم ذي المرجعية الواقعية، ومن الروائيين العرب الذين نحوا هذا المنحى «محمد الهرادي» في روايته «أحلام بقرة»، حيث يبدأ العجيب من عنوان الرواية إلى آخر صفحة فيها، ونجد كذلك رواية «دوائر عدم الإمكان» لمجيد طوبيا.

ويعرف تزفتان تودوروف العجائبي بقوله هو: «السر الخفي «المستغلق عن التفسير»، «اللامقبول»، الذي يندس في الحياة الواقعية أو في العالم الواقعي، أو كذلك في الشرعية اليومية التي لا تتبدل»[130]. وبما أن الفضاء العجائبي فضاء تخييلي بنفصل عن الواقع ويعتمد لغة بديلة، كما يقوم على وعي خاص بالعالم، فإنه يخلق بذلك آفاقا جديدة لم تعتد الرواية ارتيادها، وبما أنه موجه إلى القارئ، فإن هذا الأخير يخرج من قراءته وقد غير بعض مفاهيمه.

ولا يكرس إدوار الخراط رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» للعجائبي، وإنما يجعل فضاء البيت يراوح بين قيم الألفة والعجائبية تحقيقا منه للتعارض والتقاطب في نفس الفضاء، وذلك من أجل إغناء موضوعة البيت وإثرائها، وجعلها وعاء لزوايا رؤية متعددة ومتنوعة وطرق كتابية مختلفة، وباعثة لجمالية خاصة في النص الروائي، فالبيت القديم يعتبر مكانا مركزيا تنطلق منه الذات لتعود إليه وينطلق منه الحكي ليعود إليه مرة أخرى، بالإضافة إلى تكسير أفق توقع القارئ، حيث تخلق لديه مشاعر متباينة، كما أن هذا العجائبي يعد وسيلة من وسائل عديدة، توظف من أجل التعبير عن الذات وعن إكراهات الواقع.

ومن هنا سنعمل على إبراز كيف يقتحم العجائبي البيت القديم، وكذا طرق تبنينه في المحكي الروائي مستعينين بما جاء به تودوروف في كتابه «مدخل إلى الأدب العجائبي».

أولا : تجليات العجائبي

يقود البحث في تنويع أشكال تبنين النص الروائي الخراطي إلى اعتبار العجائبي سمة فنية تطبعه، رغم عدم هيمنته، حيث يتناوب مع قيم الألفة على التجلي في البيت القديم مضطلعا بوظيفة إنتاج الفضاء بطريقة استيهامية، ومنزاحا عن الواقع المرجعي، حيث يفتح بذلك أفقا بديلا للتخيل الجمالي والإنتاج الأدبي.

وسنرى في إطار هذه الرؤية كيف يجلي الكاتب العجائبي. يقول السارد : «فتحت الباب بمفاتيحها ودخلت، أحسست البيت مستوحشا، وكانت ظلمته فادحة، قلت: «لا بأس، سوف تعود بعد قليل» كنت في المدخل الذي أعرف أنه يفتح على القاعة الوسطانية، ويفضي من اليسار إلى غرفة النوم، الأنوار فجأة لا تضيء، حس الوحشة يعض قلبي، موجعا لا يبرأ، أبحث عن أزرار النور، لا أجدها، لا أجد شيئا، كل شيء ينكرني، أسير خطواتي، لا أرى أمامي، ذراعاي ممدودتان، ومع أن الظلمة مطبقة، أغمض عيني، كأنني بإرادتي أنفي الظلمة، أين أزرار النور؟ هل هي فاسدة، نالها العطب، ثمار عطنة تحللت وسقطت، أين هي؟» (الرواية ص: 42)، لقد كان البيت يحمل الألفة للسارد الذي لا يزال يستطيع تحديد مسالكه وطوبوغرافيته رغم الظلمة التي تعمه، حيث يعلن فعل «أعرف» عن معرفة شاملة للسارد بهذا الفضاء، لكنه أصبح منفصلا عن مؤثثاته نتيجة الظلمة التي تعمه وتعتبر عتبة للعجائبي، لأن الأشباح وسكان العالم السفلي يتمركزون في فضاء تعمه العتمة.

من خلال المقطع النصي السابق يغيب أثر العجائبي لكننا نستشفه من خلال تردد السارد الذي يتبعه بالضرورة تردد القارئ، الذي يتمظهر من خلال أسئلة السارد المتوالية، وكذلك الجمل القصيرة التي تصدر عن نظام خاص حيث يرصفها في تجاورها وتواليها محدثة إيقاعا خاصا يساير النفس المتسارع للسارد، ويعتبر في الوقت نفسه نوعا من الإخبار عن

الإحساس الداخلي المتمثل في الخوف والتوجس، حيث نجد الفواصل تتعدد كوقفات قصيرة لا يستطيع القارئ من خلالها أخذ نفسه. فيصبح الإيقاع النفسي يلائم توزيع النص. لينخرط القارئ في نفس مشاعر السارد المتمثلة في الإحساس بالخوف والتوجس الذي تفرضه طبيعة الجمل التي تجعل أنفاسه تتلاحق أثناء تحقق قراءة المقطع.

ومن ثم يتم الانتقال إلى الانزياح الفضاء عن المألوف بقوله: «أخذ الهواء يندفع إلي من أين؟ من النافذة، من الباب، من السقف؟ لا أعرف، الجاكتة تهتز، تتطوح حولي، وترتفع تحت هبوب الهواء المتضارب التيارات، كأنما بفعل أيد غير ملموسة، هنا قوى حية، وغاضبة، قد خلت لها الساحة، حضورها لا يرد، وعملها لا يغض، ولفح أنفاسها فيه نية غير معروفة» (الرواية ص: 42). إن السؤال المطروح هو: ما هي ردود فعل السارد إزاء ما يحدث في فضاء البيت؟ إن الوقوف على ميكانيزمات العلاقة بين الفعل وردود الفعل بمقتضى ما يشي به المقطع النصي، يكشف عن الحضور الخفي لقوى مجهولة. وعن طريقة تمثيل هذا الحضور نتمكن من الوقوف على بعض الإسقاطات النفسية للذات، حيث التردد والتوجس المتمظهر عبر الأسئلة المتوالية عن مصدر الفعل الذي يتجاوز المألوف والعادي.

لكن وصول هذا الفعل إلى ذروة الإدهاش يجعله يؤكد تواجد مخلوقات عجائبية أضحت تحتل المكان وتشكل تهديدا للسارد. ويعتبر القبو عند باشلار: «هو الهوية المظلمة للبيت، هو الذي يشارك قوى العالم السفلي حياتها»[131]. لكن نتيجة توليد الخراط لكتابة تروم تحقيق خصوصيتها وخصوصية واقعها، جعل البيت مركزا لسكان العالم السفلي، وذلك مراعاة لطوبوغرافية البيوت العربية التي نجد غالبيتها لا تتوفر على القبو. لذلك لا يرتبط في الذاكرة الجمعية بالأشباح. ومن ثمة لو جعله كذلك لخلق عدم الإقناع على مستوى محفل التلقي.

وما يمنح هذا الفضاء خصوصيته كونه استحضر في النص من خلال الوعي المحمول من قبل الذات الساردة، حيث نجده يؤشر على «حدث» داخلي يتطور بتطور رغبات هذه الذات وأحلامها واستيهاماتها والإكراهات الممارسة عليها.

ومن ثمة، فإن طريقة تبنين المقاطع النصية تجعلها منزاحة عن البنية السطحية والمجردة، حيث تحمل في سيرورتها أبعادا رمزية ودلالية تسهم في بناء المعنى الروائي الذي يتعدل إلى العجائبية فيصبح المكان فارغا من محتواه ودالا على معاني جديدة.

وما يؤكد لنا تعدل النص إلى العجائبية هو العبارة البلاغية «كأنما» التي تؤشر على ذلك، حيث تسعى إلى تفسير معاناة الذات في المكان، وتفصح في نفس الوقت عن قيمة التعبير المنزاح عن المباشرة، وتؤكد مساهمتها في دفع الذات والقارئ إلى عالم عجائبي يطبعه التردد.

ثانيا : من العجائبي إلى الغريب

لا يستمر العجائبي في نص من النصوص حسب تودوروف إلا زمن التردد: «تردد مشترك بين القارئ والشخصية، اللذين لابد أن يقررا ما إذا كان الذي يدركانه راجعا إلى «الواقع»، كما هو موجود في نظر الرأي العام، أم لا، ومع ذلك، يتخذ القارئ، في نهاية القصة، إن لم تكن الشخصية، قرارا، فيختار هذا الحل أو الآخر، ومن هنا بالذات يخرج العجائبي. فإذا قرر أن قوانين الواقع تظل غير ممسوسة وتسمح بتفسير الظواهر الموصوفة، قلنا إن الأثر ينتمي إلى جنس آخر (الغريب)، وبالعكس إذا قرر أنه ينبغي قبول قوانين جديدة للطبيعة، يمكن أن تكون الطبيعة مفسرة من خلالها، دخلنا عندئذ في جنس العجيب»[132].

وبهذا يظل العجائبي معرضا للتلاشي للدخول في جنس العجيب أو

الغريب. وسنحاول السعي إلى استخلاص قوانين المكان التي تعد أمرا مشروعا، تفرضه ضرورة جمالية وإجرائية حيث تكشف عن قصدية السارد ومسعاه الجمالي: «أرى في الظلمة المتقلبة حولي شيئا أبيض غريبا، أحسه أثقل قليلا من الضباب وأخف قواما من سحابة، بارد الملمس، ينحني علي ويلفني، أنادي بكل طاقتي، كأنما ندائي ترتج له السماء والأرض» (الرواية ص: 42)، إن إحساس السارد ينتقل في العجائبي بالضرورة إلى القارئ، فكلاهما يحس التردد الذي يفرضه جو البيت القديم الذي يزخر بالانزياحات عن المألوف التي تجعلهما تحت سطوة الإدهاش الذي يصل ذروته بظهور الشبح وتموقعه في المكان أمام ناظري السارد، حيث ظل ما هو مدرك يعود إلى الطبيعة التي لم تمس قوانينها، فظهر الشبح في فضاء طبيعي تحت رؤية سارد عادي، فتلاشى الأثر العجائبي الذي تبدى في جزء قرائي فقط، ليترك المجال للغريب الذي جاء مفسرا لشعور السارد بالرعب والخوف الذي ترجمه صراخ ونداء: «ترتج له السماء والأرض».

لكن نزوع الخراط إلى صون الخطاب من التشاكل والتشابه مع النصوص التقليدية قد دفعه إلى تمكين، الصور البلاغية من تفسير وإضاءة مكونات «الشبح»، فقد تم تشبيهه «بالضباب» و«السحابة»، ورغم طبيعته المائية المتجلية من خلال الصفات اللصيقة به نجده يحمل صفات إنسانية تتمثل في (الانحاء، اللف)، ونجد إضفاء صفات إنسانية على الشمس في رواية «دوائر عدم الإمكان» لمجيد طوبيا تدخلها عالم العجائبي، ونمثل لذلك بهذا المقطع: «نظرت إلى السماء فباغتني القرص يبتسم شامتا، عدوي البشع المستدير الوجه يكيدني دائما يضحك ويقهقه ويغيضني»[133]. وقد انزاحت الصور البلاغية بالشبح والشمس عن الواقع وجعلتهما لا منتميان له، وإنما يتجلى وجودهما فقط من خلال الصورة الاستعارية التي تجسد انفتاحهما على التأويل اللانهائي، وابتعادهما عن التفسير الأحادي.

والنص الحكائي كما رأينا عند الخراط يستمد وجوده من متخيل يبعد القارئ عن الواقع المرجعي لينخرط في عالم منزاح عن المألوف حيث يستفز مداركه ويخلق لديه الإدهاش والرغبة في معاودة قراءة النص. وبالإضافة إلى ما سبق؛ فإن ما فعله العجائبي الذي وسم فضاء البيت، أنه استطاع أن يمنح الحبكة خدمة كبرى؛ وذلك من خلال تنظيمها: «تنظيما منضغطا بصورة خاصة»[134]، حيث تمت قراءة الفضاء العجائبي والأحداث المترتبة عنه في مقطع نصي صغير.

ويتميز العجائبي بكون السارد يقوم عبره بالتحدث بضمير «الأنا»، وهي خصيصة تطبع الرواية بكاملها، حيث نجده يتماهى مع المؤلف على طول المحكي. وبهذا يتمكن القارئ من ولوج الفضاء العجائبي الذي تبتدعه الذات ليعيشا نفس المشاعر وهي الإحساس بالتردد المفضي إلى الإحساس بالرعب الذي يولده «الغريب»، ومن ثمة؛ فإن عرض المكان في هذا السياق يجعلنا نقف على الفعالية المتحققة في النص الروائي، لأن تبئير المكان والأحداث الفوق طبيعية، من قبل سارد طبيعي، يجسد رؤية عمودية لا تهتم بسطح الأشياء، وإنما بما هو موجود تحت قشرة الواقع الزائف، حيث يتم تعيين طرق جديدة للتعبير عن تهديد الواقع وإكراهاته، ونسجل بأن الفضاء العجائبي قد تبنين بطريقة متدرجة، فسار باتجاه الذروة، مختطا طريقا تصاعديا، وتتمظهر هذه الذروة في ظهور الشبح.

ومن ثمة، فإن قراءته يجب أن تتم خطوة خطوة وصولا إلى تبدي الشبح، وهذا النوع من القراءة يقدم للسرد خدمة جلى تتمثل في احتفاظ الأحداث النابعة من الفضاء، بالتوتر على طول النص وصولا إلى نهايته، ثم إن بنيته تخدم البنية العامة للنص الروائي، إذ نجدها تنوع مستويات الحكي وتترابط معها. وتخلق لغة بديلة بشروطها الممثلة في العجائبي والأسطوري والكابوسي، لأنها انزاحت عن اللغة المباشرة، حيث اتخذت

الدوال شكلا إيقاعيا مخالفا لمنطق التسلسل العادي، لتنتظم مدلولات النص كاشفة عن استيهامات الكاتب وكوابيسه التي بأر من خلالها فضاء البيت، هذا التبئير الذي يتطلب يقظة المتلقي وانتباهه لكي يتمكن من فك شفراته المتعددة، لأنه بطبيعته مخيبا لأفق توقعه، كما هي كتابة الخراط دائما، ومزحزحا لثوابته المعرفية.

وبهذا يصبح الفضاء العجائبي نوعا من التعبير عن ذاتية السارد ومأساوية علاقته بالوجود، خاصة وأن الواقع أصبح غير محتمل ولا يطاق أمام التهديد الذي أصبح محملا به.

وقد كان البيت القديم فضاء للحماية والألفة والأمان، فسار في خط انحداري ليصبح فضاء مهددا وعدوانيا ومصدرا للكوابيس. وهذا النوع من التناول للمكان يجعل رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» تبدو مصرة على تجاوز المألوف والبحث عن كل الأشكال الممكنة لتحقق خصوصيتها وفرادتها حيث تتجنب استنساخ الواقع وتجعل العجائبي: «يقتحم العالم الخاضع لهيمنة العقل»(135)، فيكون بذلك الفضاء العجائبي وجها آخر للواقع المليء بالإكراهات، لأن لا منطقيته تفسر لا منطقية ما يحدث في الواقع، إنه نوع من سبر أغوار الواقع والنفاذ إلى أسراره، ومحاولة التوصل إلى الجوانب الخفية فيه لأن: «الواقع بالنسبة للروائي هو المجهول واللامرئي، هو ما يراه بمفرده، وما يبدو له أنه أول من يستطيع رصده. الواقع لديه هو ما تعجز الأشكال التعبيرية المألوفة والمستهلكة عن التقاطه، مستلزما طرائق وأشكالا جديدة ليكشف عن نفسه»(136). وبذلك، لا تغيب الكتابة الواقع المرجعي رغم اعتمادها لغة بديلة وواقعا بديلا، لأنها بدائل يعتمدها الكاتب من أجل الابتعاد عما هو مباشر ومبتذل، والابتعاد عن إعادة إنتاج الواقع بطريقة فجة حيث المطابقة بين التخييل والتجربة. فتتخلق الشعرية الجمالية، ويتم الانزياح عن كل ما هو جاهز ومعطى،

ويظل العجائبي دالا ومفصحا عما يعتمل في الواقع من غرائب، إنه نوع من التحرر من الواقع وتفكيكه بطريقة ترميزية قصد التمكن من ترجمة حدوس الذات وتبصرها بالعالم الذي تنقله، وتحقيق جمالية خاصة في النص الروائي يولدها العجائبي.

وتتعدد الأفضية المتخيلة في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» منزاحة عن التصوير العادي والمبتذل للفضاء والشخصيات التي تحتله، فتصبح بدائل جمالية عن الواقعي الموضوعي، وتحيد البنية الحكائية عن السرد الطولي والزمن الكرونولوجي، لتستبدله بالبنية المتشذرة والزمن الأبدي الآني، فبالإضافة إلى البيت القديم نجد فضاء المرآة الذي يحضر في الرواية التقليدية كفضاء لعكس الصور، وهي الوظيفة الطبيعية التي يقوم بها في الواقع العياني. فكيف استطاع الخراط أن يجعل منه فضاء متخيلا؟ وما هي طرق تبنينه في النص الروائي؟ وما هي الدلالات التي أحال عليها؟

II – 2 – فضاء المرآة:

يتمظهر دور المرآة الطبيعي في اعتبارها أداة لعكس الصور الخارجية ومضاعفتها، أي أن الصور المنعكسة على سطح المرآة تتضاعف بوجودها خارج هذه المرآة وانعكاسها عليها، لكن الرؤية تتعدد إليها لنجد: «الرؤية الخالصة والبسيطة تطلعنا على عالم مسطح، بدون عجائب، أما الرؤية غير المباشرة فوحدها السبيل إلى العجيب»[137]، ومن ثمة؛ فإن النظرة المباشرة إلى المرآة لا تبدي إلا ما هو منعكس عليها، أما الرؤية العميقة التي ترتبط بمرآة الذات فإنها تخلق صورا متخيلة، فترمز المرآة للذاكرة والذات والعالم، كما أنها تعبر عما هو مؤقت وعابر، بالإضافة إلى كونها أداة للتذكر والرمز والمجاز.

والزمن المنعكس عبر المرآة زمن متوقف يقع خارج الزمن، حيث نجد سطح المرآة وعمقها، هذا العمق الذي ينبثق منه زمن خالد وغير محدد. وبهذا نجدها تنزاح في الإبداع عن دورها الطبيعي باعتبارها أداة للتزيين، لتصبح فضاء حاملا لدلالات ورموز متعددة، مستجيبة لرؤية المبدع الذي يرمي إلى خلق عالم خاص من خلالها، فيجعل منها فضاء يعكس عليه مواجيده وذكرياته واستيهاماته.

ويصبح بالتالي عالم المرآة: «عالما صامتا، ينعكس على نفسه عالم الإشارات والرموز والاستعارات، عالم نرسيسي يرى نفسه على أنه (هو) ليس الهو بمعنى الغير، بل بمعنى الأنا المركزي»[138]. وهذا الأنا يتمثل في السارد الذي يسعى، من خلال العالم المعروض عبر المرآة إلى تحقيق ذاتيته واستعادتها بعدما ضاعت في خضم ملابسات الواقع، وبما أن: ««العقل» يعلن مناقضته للمرآة التي لا تقدم العالم، وإنما صورة للعالم، مادة مجردة من المادة»[139]، وهي في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» صورة متخيلة عن العالم وعن ذاتية السارد وعن أشواقه لأن ما ينعكس عليها يبدو: «صورة لحلم لا يفصل الصورة المثالية عن الأنا»[140]، هذه الأنا التي تطمح إلى معانقة ما هو مطلق وأزلي.

وبما أن عناوين النصوص في الرواية تكشف عن مفاتيح تلقيها، فإن عنوان النص «أشواق المرايا» ينحو منحى تلخيصيا حيث يحيلنا على أشواق مرايا ذات السارد التي تنعكس عليها ذكرياته وأحلامه وأشواقه. لكن العنوان مقابل ذلك يقلل من عنصر التشويق، ويجعل القارئ يخمن ما يمكن أن يحتويه النص. كما أن شاعرية صوغ العنوان تبدو محيلة على شاعرية النص. فكيف تمت رحلة الذات من فضاء المرآة وعبرها لتخلق المغايرة على مستوى البنية؟ وما هي الدلالات التي يحيل عليها هذا الفضاء؟ وما نوع العلاقة التي تربطه بالأنا؟

II – 2 – 1 – الرحلة من المرآة وعبرها:

إن السارد الذي يذهب إلى حضور «مولد مارجرجس» في القطار، ينفذ من الزحام الواقعي الذي يعرفه المولد كفضاء ذي مرجعية واقعية، لينفرد وينعزل مع ذاته، عبر فضاء المرآة التي تمكنه من ارتياد فضاءات حلمية يستعيدها عن طريق أحلام اليقظة والتذكر. وكانت عتبة ولوج هذه العوالم هي المرآة: «فجأة رأيت المرآة الكبيرة القديمة مسنودة من الخارج على الباب الحديدي لحوش الكنيسة.

كان لها إطار مذهب باهت سقطت قشرته عند الأركان، مشغول على هيئة أزهار وأغصان متشابكة متلوية على الطريقة القديمة، بينها وجوه الشاروبيم الصغيرة المدورة المنتفخة الخدود، وكانت ناصعة الزجاج، صافية بنقاء لا تشوبه هبوة وعميقة» (الرواية ص: 17). لقد تم وصف مرآة متخيلة وليست واقعية، لأنها رغم قدمها (صافية وعميقة). وهذا الصفاء والعمق صفتان لمرآة الذات التي تستطيع أن تجلي الصور في تألقها، أما مرآة الواقع فلا تعكس إلا صورة غامضة: «كانت ساحة المولد غامضة بالليل ممتدة بداخلها، كلها، بأنوارها المتراقصة، حبال المصابيح الكهربية الممدودة والمتدلية، وكلوبات الغاز اللبنية الضوء، ومشاعل النار المدخنة على عربات الترمس والبرتقال الصيفي» (الرواية ص: 17)، وقد جاءت هذه الصورة الغامضة والمضببة للواقع كنقيض لعالم الذات الذي يتجلى عبر المرآة ناصعا وجليا، حيث تمنح الأفضلية لمرآة الذات التي تحفظ الصور ولا تفرط فيها، كما تضفي عليها شاعرية خاصة. أما المرآة التي تعكس الواقع العياني فتبدو الصور المنعكسة عليها باهتة رغم تكاثف وسائل إضاءة عديدة لتجلية الظلمة (مصابيح كهربائية وكلوبات الغاز ومشاعل النار المدخنة)، فتكشف عن كون نور الذات أشد سطوعا لأنه يجعل الصور تبدو مشرقة وواضحة.

أما عتبة المرآة أو إطارها؛ فإنه يحيل على صعوبة النفاذ إلى عالم الذات. وذلك نتيجة تشكله من أزهار وأغصان متشابكة ملتوية، بالإضافة إلى «وجوه الشاروبيم» التي تحرس هذه العتبة، عتبة ذلك الفردوس المفقود الذي تسعى الذات الساردة إلى استعادته، والتخلص من الواقع المدجن عبر فضاء المرآة الناصعة العميقة، التي تنعكس عليها صور الذات، وتتوالد وتتناسل مكونة عالما ثريا يثري النص الحكائي بالصور المتوالية التي تمنح خصوصية للمحكي. وتضفي عليه جمالية خاصة. كما تعكس رؤية الذات للعالم، وبهذا تصبح مرآة الواقع ذريعة لولوج مرآة الذات المتخيلة، التي تصبح فضاء يعكس المواجيد والأشواق ووسيلة لاستعادة الفراديس المفقودة، من أجل تجنب المبتذل والمألوف وابتكار طرق جديدة للتعبير.

ومن ثمة تتناسل وتتوالد عن طريق فضاء مرآة الذات أمكنة وأزمنة مفقودة، تعتبر بمثابة الزمن والمكان الحقيقيين، لأن «الزمن المفقود، يعد بمثابة الزمن الحقيقي الوحيد فنعيش سلسلة متصلة الحلقات من الطلب والحسرة والنداء الذي لا يسمع»[(141)]. وبهذا تكون المرآة وسيلة من وسائل كثيرة عمد إليها المؤلف لأجل عرض مواجيده وأشواقه. ونجد مرايا ذاته تتعدد وتتنوع بتعدد العوالم التي يعرضها، فتراوح بين فردوس الطفولة المفقود وعالم المرأة. فكيف تم استحضار الإثنين من خلال فضاء المرآة؟.

أولا : فردوس الطفولة المفقود

إن انشداد رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» إلى لغة الإيحاء والرمز، يجعل المعاني تبتعد وتنزاح عن الرؤية السطحية إلى الرؤية العميقة، معبرة عن رغبة الذات في استبدال الواقع المعطى بالفردوس المفقود عبر اللاوعي المحمل بالغواية. حيث تتراكم فراديس الطفولة جنبا إلى جنب مع الأحلام المحبطة التي تحاصر الذات. فلا تجد تحققها إلا في عالم متخيل.

وبمـا أن الفـردوس الطفـولي يكـون قـد سـبق لـه التحقـق في أزمنـة ماضية وطفولية، فإنها تمكن الـذات مـن الارتمـاء في خضم زمـن أزلي آنـي. وبهذا فإنها قد: «تساعدنا على العيش لحظة على هامش الحيـاة»[142]، هـذا الهامش لا يعبر عـن الهـروب مـن الواقـع العيـاني، وإنمـا عـن استعادة لحظـة مشرقة من أجل المقارنة بين ما هو كائن وما كان عن طريق رؤية تستبطن عمق الأشياء فتتسم بالشمولية وتفصح عن وجود ذاتي للعالم.

فيجعلنا هذا العـالم الطفـولي، الـذي تتم استعادته مـن خـلال التذكر والحلم عبر فضاء المرآة، نقف على مدى ارتكاز الكتابة على المجاز والتكثيف نتيجة انتقال الذات من الواقع إلى الحلم، وذلك يؤسس كثافة نصية تجعله يقترب مـن لغـة الـشعر. وهـذا النـوع مـن الكتابـة يصرف انتبـاه القـارئ عـن التماهي مع النص إلى معانقة المتخيل وشحذ معارفه محاولـة منـه الوصـول إلى تفسير خـاص. ولعـل هـذا مـا يجعـل الـصور الطفوليـة تستعاد بطريقـة ملتبسة، حيث تجعلنا الشخصية المنعكسة على المرآة نقف على كونها مجـرد استيهام وأحلام يقظة: «رأيت الرجل الغريب يقف أمام المرآة، جامدا، يحـدق فيهـا بثبـات، لا يتحـرك، كـان نحـيلا وطـويلا، قـدماه الغليظتـان تبـدوان مفلطحتين ومتريتين في الـصندل المعمـول مـن مطـاط العجـل وحبـل الليـف، وكـان عليـه جلبـاب صـوفي قـديم رث نـسيجه وجـف وتقطـع، وظهـر تحـت تمزقاته جسمه الداكن وعظامه العجفاء.

ورأيت حـول رقبتـه الـضاوية تفاحـة آدم، كانت كبيرة جاحظة (...) كان معتمرا بكوفية طويلة كالحة السواد تلف رأسه وتنزل على كتفيه. وكانت عينـاه عميقـتين ونارهمـا متقـدتين في الحفـرتين الغـائرتين» (الروايـة ص ص: 17 – 18). لقـد تم لفـت الانتبـاه إلى جوانـب مـن المظهـر الفيزيولـوجي ولبـاس الشخصية، وهـي تحيـل بكـل رثاثتها وفقرهـا علـى الحاضـر الـذي يتجلـى علـى مرآة الذات وحتى يثبت مـدى غرابتها وغربتها في هـذا الواقـع، فإنـه يستدعي

صورة أخرى من الذاكرة لنفس الشخصية، تعود إلى طفولة السارد: «من الرجل، عم لاوندي؟ لا يمكن... كنت طفلا عندما عرفته أول مرة في أخميم. كان يسرق لي الحلاوة الشعر وآكلها منه خيفة، منذ كم سنة؟ ثلاثين، خمس وثلاثين سنة؟ أو أكثر، لم تتغير فيه نأمة ولا ملمح هو نفسه دون شك، ودون أدنى تحول» (الرواية ص: 18). تبدو رغبة الأنا الساردة واضحة من خلال وصف شخصية «العم لاوندي» في رفض كل أشكال الإكراهات الممارسة على الإنسان في الوقت الحاضر. وكل أشكال تغريبه. فأصبح السعي إلى استعادة المكان والزمان الماضيين من خلال استحضار نفس الشخصية، لمقارنتها بالشخصية الموصوفة في الزمن الحاضر استجلاء للأفضل، وكأنه بذلك يحاول استعادة المكان والزمان الضائعين من خلال طريقة كتابية ترقى بالمكان الذي تستحضره «الأنا» من الماضي، إلى حدود الشاعرية فتجعل منه فردوسا مفقودا تلوذ به من إكراهات الواقع. ويبدو ذلك من خلال وصفه «للعم لاوندي» الذي يعود إلى طفولته والذي: «كان نحيلا طويلا، دقيق القامة، يبتسم أهون ابتسامة، وجهه شاحب وحليق وأنيق تحت الطربوش المكوي الحاد الأطراف، مائلا على جبينه أقل ميل، بذوق وغندرة الثلاثينات المرهفة الحس. وكان جلبابه سابغا ومهفهفا عليه، من الحرير السمني السكروتة وعليه بالطو بلدي جبردين أسود محكم التفصيل، غالي القماش، ينزل على الجزمة الصفراء برقبة أزرارها الدقيقة المتتالية مدورة ولامعة وصفرتها أدكن قليلا من جلد الجزمة» (الرواية ص ص: 18 — 19). إن صورة «العم لاوندي» التي تعود إلى طفولة السارد تمثل الثبات والمصالحة مع الواقع، في حين تفصح صورة حاضر الشخصية عن تحولها إلى الأسوأ، فجاءت المقارنة بينهما لإحداث: «رواسي جديدة تطرح الثابت في مواجهة التحول أوالمتشوه الذي يؤدي إلى التغيير السريع بهويته وشخصيته»[143]، والثابت يمثل فردوس الطفولة المفقود، أما المتحول فهو الواقع المليء بالإكراهات.

وسنبرز من خلال الجدول الآتي الهوة العميقة، والفرق الشاسع بين الماضي والحاضر من خلال ما لحق الشخصية من تحول:

الشخصية في مرآة الحاضر	الشخصية في مرآة الماضي
- يقف جامدا - القدمان غليظتان مفلطحتين، متريتين في الصندل المعمول من مطاط العجل وحبل الليف. - جلباب صوفي قديم رث نسيجه وجف وتقطع.	- يبسم أهون ابتسامة - الجزمة الصفراء برقبة أزرارها الدقيقة المتتالية، مدورة ولامعة وصفرتها أدكن قليلا من جلد الجزمة. - كان جلبابه سابغا ومهفهفا عليه، من الحرير السمني السكروتة، وعليه بالطو بلدي جبردين أسود محكم التفصيل غالي القماش.

إن هذه الرؤية التي استطاعت أن تجعل من فضاء المرآة ذريعة للمقارنة بين واقعين وزمنين أبدت الحاضر شهادة على تجذر غربة الإنسان في الواقع الراهن، وبالمقابل تجلى فضاء الطفولة وزمنها فردوسا مفقودا، موسوما بشعرية خاصة كنوع من التعويض عن فقدانه، وقد تمت استعادته عن طريق الكتابة، لأن: «ما يمحى ويفقد يبنيه المتخيل، أو كأن الذاكرة المهددة بالنسيان تلوذ بالكتابة لتنجو ببنيتها، بذاتها وبحقها في الوجود»[144]. فاستطاعت الذات أن تكتب الماضي والحاضر من خلال الشخصية المبأرة التي مكنتها من العودة إلى المكان والزمن الطفوليين اللذين أصبحا مفقودين لأن: «ما نفقده هو أمر كان ولم يعد قائما، أي أننا نفترض على الأقل كونه موجودا في زمن آخر. فالفقدان ليس مساويا للعدم، لأن «العدم قبل الوجود وبعده» أما الفقدان فهو صورة تجمع بين الوجود والعدم،

فهي غياب يفترض أو يستدعي حضورا كان، أو يعتقد أنه كان، قائما في حياة أو حيوات انقضت ولم يبق منها سوى غياب مقتحم ومهيمن ينفي حضور الموجود هناك، أو الملقى في وجوده المصمت غير المرغوب فيه»[145]، والزمن الأول وفردوس الطفولة المفقود تعبير عن رغبة الذات امتلاك ما لا سبيل إلى امتلاكه.

ومن ثمة، فإن الزمن الطفولي الذي كان، تمكنت الذات من استعادته عن طريق عزلتها أمام فضاء مرآة الذات، خاصة وأن: «طفولتنا تظهر من جديد في أحلام يقظتنا أثناء لحظات وحدتنا»[146]، وهذه الوحدة مكنت الذات من الانزياح عن الزمن الواقعي لتنخرط في زمن أبدي آني. لأننا في أحلام اليقظة: «نذهب بعيدا عن الحاضر ونعيش مرة أخرى الحياة الأولى، والكثير من وجوه الطفولة تأتي لاستقبالنا»[147]. واستعادة الفردوس الطفولي المفقود من قبل الذات يعتبر ردا على إكراهات الواقع وسعيا نحو اشتراع أفق كتابي ينزاح عن كل ما هو مبتذل ومألوف.

ومن هنا، تكون استعادة فراديس الطفولة المفقودة انفصالا عن المكان والزمن الواقعيين، ومعانقة للزمن الأبدي الآني. كما أن اللغة تشف وترق لتعانق الشاعرية باعتبارها لغة الحلم والذكرى والطفولة. فتحقق تفارقا عن اللغة العادية، ويعبر عن ذلك، نعيم عطية بقوله: «إن بين الحلم العادي، ولو كان حلما من أحلام اليقظة، وبين الكتابة الأوتوماتية فارقا جوهريا مؤداه، أنه في الحالة الأولى تنتمي الطاقة المحركة إلى «الصور»، بينما تكون الطاقة المحركة في الحالة الثانية الكلمات، فالكتابة الأوتوماتية تؤدى بالكلمات -الدال- بينما الحلم يؤدى بالصورة -المدلول- صحيح أنه في الأحلام يحدث أن ينطق بالكلمات، ولكن هذه الكلمات لا تعتبر بالنسبة للحلم سوى تدخلات مؤقتة وعابرة، لتعود الصورة هي لحمة الحلم وسداه، إلى جريانها»[148]. ومن ثم، نجد تغليب اللغة المشحونة بالاستعارة والرمز

والزخم الشعري في التعبير عن فراديس الطفولة المفقودة، فيتم الانزياح عن اللغة العادية والمجردة.

لأن لغة الزمن الطفولي ذات الشرط الحلمي، تسعى إلى الانزياح عن أنساقها الدلالية والتركيبية، فلا تخضع للتسلسل المنطقي أو القراءة الأفقية، وإنما تستدعي قراءة عمودية تكشف عن طرق تبنينها، كما تنزاح عن التفسير الأحادي، لكنها ليست فقط طرقا كتابية لاستعادة فردوس الطفولة المفقود، بل لم تعد حسب الخراط: «ماضيا منقضيا أو شيئا مستعادا، بل هي في هذه الكتابة الحديثة واقع مجادل ومحاور للواقع الذي نعيشه، الواقع الذي عشناه، والواقع الذي نتصور أنه سيحدث أيضا في المستقبل مع خبرات الواقع المتعدد»[149]. إنما تستعيده الذاكرة يعبر عن زمن مشرق، كما يعتبر بديلا مؤملا للواقع وليس هروبا منه، فمن خلال الزمن الطفولي أو الفردوس المفقود والواقع العياني تقوم الذات بمحاولة بلورة واقع جديد.

وبذلك فإن ما تمت دراسته في المقطع النصي يفصح عن زمنين وواقعين: الماضي والحاضر، ولا يستحضر الشخصيتين فقط لذاتيهما، وإنما من أجل عرض (عالم الواقع وعالم الحلم) وهما حسب باشلار، يتداخلان، ويخلقان عالما ثالثا مشتركا بين الحقيقة والرؤيا، وفي بعض الأحيان تذوب فيه الحقيقة الأكثر بديهية في سجايا الظلام، بينما تقدح اختلافا ذا غرية عجيبة فتلطفه وتنصعه بصورة مدهشة[150]، هذا العالم الذي يمكن الذات من الاختيار في استشرافها للمستقبل، وكذا يمكنها من الرد على الاغتراب الذي يعيشه الإنسان في الواقع، فجاء عرض الواقع الآخر، الذي يتضافر فيه الحلم والواقع.

واستعادة فراديس مفقودة وشخصيات محددة وتأطيرها بفضاء مرآة الذات نجده عند مبدعين آخرين، ومنهم أحمد المديني في روايته «مدينة براقش»، وإن كان قد استبدل فضاء المرآة بفضاء فراغ باب متخيل ملأه

بشخصية استيهامية: «انفتح وسط الجدارية في شكل باب، وهو الذي إذا نظرت إليه بعدما حسبته رسما، وإذا هو باب حقيقي أسفله لصق الأرض تماما، يملأ إطاره رجل متقدم في السن، متجعد الجبين، بارز عظم الوجنتين، ذو سحنة شديدة السمرة، تحيط بذقنه لحية كثة على بياض ناصع، غطى إطار الباب كاملا بقامته... فلم يكن يظهر خلف الجدارية أي بناء يفهم منه أن للباب معنى أو يكون هذا الرجل قد نبت من تحت الأرض فجأة»[151]. لقد استحضرت الذات، المكان والشخصية التي تحتله بطريقة استيهامية، وبلغة تطفح بالشاعرية سعيا منها لاستعادة زمن الكرامات والأولياء الصالحين الذي ولى في عصرنا، ونوعا من التعويض عن الواقع المعطى وبحثا عن واقع أفضل وتحقيقا لمنزع فني حيث تسعى الذات إلى ملامسة المطلق.

ونجد الخراط من خلال استعادته للأزمنة والأمكنة الطفولية، يحاول العودة إلى بدايات الكون والوجود، حيث البراءة الأولى، وانتفاء الشرور، وكل ذلك ردا على الواقع المعيش، ومحاولة منه لتكسير قوالب الواقعية الضيقة، وتوظيف طرائق كتابية جديدة، يمرر من خلالها انتقاداته ويحملها إيديولوجية خاصة. ثم نجده ينتقل عبر فضاء المرآة إلى فضاء أثير عنده، يخترق كل أعماله الروائية، وهو عالم المرأة، فكيف تم استحضار هذا الفضاء؟

ثانيا : عالم المرأة

تتوالى الصور على فضاء مرآة الذات، فإلى جانب الصور الطفولية، تنبثق صور أخرى، تمثل زمن الإشراق، الذي تتوق إليه الذات التي ترتبط بالواقع عن طريق صور تتخلق من الحلم وألذكرى، هي صورة المرأة[152]، لكنها امرأة زئبقية، كما هن نساء الخراط في رواياته دائما، لا يتم القبض عليهن رغم تعينهن السافر، وذلك لأنهن يمثلن المطلق الذي يتوق الوصول إليه.

وبما أن السارد تتداخل أمامه الرؤى ويسود اللايقين، فإننا نجده يتساءل: «ثم رأيتها هل هي التي في داخل المرآة؟ أم هي أمامي، تواجهني خارج المرآة؟» (الرواية ص: 19). إنه يبدي هوسه بالداخل والخارج وبالتقاطبات والتقابلات بين الواقع واللاواقع والمتعين والملتبس. ولعل تساؤله يبدي ضياعه بين هذين العالمين. لكن رصده لأوصافها التي تبدت عبر فضاء مرآة داخلية، تجلي الصور وتبديها في مثاليتها وكمالها جعلت: «ابتسامتها لي أنا مغوية، وعيناها في أنوار المولد صفراوان خضراوان متقلبان بشهوية، كانت أمامي، فستانها الحرير السمني، تحت الملاية السوداء الكريشيه، ينساب على جسم بض، ونهداها يرفعان القماش وتبدو الحلمتان منتصبتين وراء النسيج المنسدل بنعومة» (الرواية ص: 19). إن السارد يحمل المرأة جمالا كاملا، ويجعلها مغوية ومغرية، تترجم أشواقه وتطلعاته إلى المطلق من خلال صفات متجاوزة للممكن ومعانقة للمستحيل.

وحين يصف عينيها (خضراوان صفراوان) يحملهما تناقضا يحيل على الخصوبة والموت، فيكونان صورة شعرية تجعل المشاعر متوفزة ومفسحة المجال للاستيهام والحلم، وذلك باعتبارها تصادر كل علاقة مباشرة مع العالم. وتجعل اللغة وسيطا جماليا بينه وبين الذات؛ فتصبح بذلك المجازات والاستعارات: «وليدة العاطفة حيث ينبغي تبعا لذلك أن تكون مناسبة للشعر من النثر الذي لا يصدر عن المنبع نفسه»[153]. لكن إدوار الخراط، باعتباره داعيا إلى تجاوز الحدود الأجناسية، استطاع أن يحقق تميزه عن طريق توظيف الصور الشعرية المكثفة التي استطاعت أن تضيق المسافة بين مكونات الشعر والنثر[154]، حيث أصبحت الرواية تمتاح من معين الشعر.

ومن هنا تستمر الصور في تواليها عبر فضاء المرآة حيث تبدو المرأة متوحدة «بالعم لاوندي»: «كانا يتقدمان إلي بخطو سريع مهاجم، وكانا

متطابقين في كل شيء، جسم واحد، ثنائيا مزدوجا دقيق القسمة، ولم يكن هناك حولي حركة ولا همسة، تماثل في كل شيء حتى حركة الأصابع الممتدة المتقبضة التي تمسك بي، إلا في ضميري المذكر والمؤنث، حتى نظرة العينين، واحدة، في حيز المرآة الذي ليس فيه شيء آخر» (الرواية ص: 19).
إن هذه الصورة محاولة للعودة بالمرأة والرجل إلى حالتهما الأولى. صورة حواء وآدم، قبل أن تنزع من ضلعه الأيسر. كما أنها صورة عن التوحد بينهما في الجسد الواحد، الذي جاءت به الأسطورة الأندروجينية[155] وبنية النص العميقة تخبر عن حنين الذات إلى الأزمنة الأولى الخالدة، وكذلك تماهي الشعر والنثر.

إنها صورة الرجل والمرأة المتوحدان التي تملأ فضاء مرآة الذات، دون أن تترك المجال لظهور صور أخرى: (صور الواقع). وهو نوع من الحلم بعالم مثالي. وفي هذه المرآة تمتزج الأزمنة والأمكنة، وتتوحد الصور رغم انفصالها زمنيا (العم لاوندي يمتزج بالمرأة داخل المرآة) الشيء الذي يؤكد كون الصورة المتبدية منعكسة على مرآة الذات الساردة، أو بعبارة أخرى على مستوى مرآة ذاكرة السارد. إن الذات تعاني أشواق الحضور والغياب، الحب والعدل، تعاني الخواء وهيمنة ما هو زائل، وتعيش شوقا ممضا إلى المطلق، إنه استكشاف للذات من خلال فضاء المرآة، واستكشاف للقيم الغائبة عن عالمنا.

و«أنا» السارد هي التي تحضر على طول المقطع النصي، أما الشخصية (العم لاوندي) فقد جاء فقط كوجود رمزي، ولهذا تحول السارد: «في مواجهة فضاء المرآة إلى ناظر ومنظور إليه ومتأمِّلٍ ومتأمَّلٍ فيه، وذات وموضوع»[156]. وتنزاح الذات عن طريق مواجهة المرآة التي تنعكس عليها صور الذات الداخلية وهو مسلك يوصل إلى الفردوس المفقود الذي يحاول استعادته عن طريق الحلم والذكرى، فتجاوز السارد: «الوعي

المغلق على نفسه إلى الوعي المنفتح على غيره»[157] حيث يثري النص بدلالات ترميزية عديدة، ويجعل السيادة للحلم والاستيهام والشاعرية التي تبتدع عالما يستغور أعماق الوعي.

لكن الذات تسلم في النهاية باستحالة تحقق كل ما استحضرته عن طريق فضاء المرآة، لأن هناك واقعا يجب الامتثال لقوانينه. فيظل السعي إلى المطلق محكوما بالفشل: «كانت تناديني بكلمات المحبة والحنو، وبذاءات الشهوة معا، داعرة وواقعة حبا، تدعوني، بغواية لا أقاومها، إلى تخطي عتبة قاتل عبورها، ولم تكن المقتلة ما يثنيني.

قلت: نفسي ليست ثمينة علي ولكن الخط الفاصل حاد ورفيع مثل سن الشفرة وعميق مثل هوة لا قرار لها، ومجاهدته تبدو محالا، أمد إليها يدي فلا تبلغ شيئا» (الرواية ص: 21).

وبهذا يبدو ما عرض من خلال فضاء المرآة مجرد أشواق وتوق إلى عالم أفضل، أو استعادة عوالم ضائعة، وقد أكدت «الذات» باستحالة الوصول إلى ملامسة هذه العوالم أو استعادتها. لكنه من خلالها يمرر انتقاداته للواقع، كما يتمكن من خلق المغايرة والتجديد على مستوى الخبرة الفنية والشكل الجمالي، حيث العوالم تتشذر وتتناسل وتتنوع مفصحة عن تعدد وجوه الواقع ولا وثوقيته.

وما يضفي خصوصية على النص هو أن الفضاء المرآوي صور من خلال رؤية السارد ووعيه بالعالم المعطى وطرحه لعالم بديل، لكن يستحيل الوصول إليه. وهذا هو الخط العام الذي تنتهجه أعمال الخراط الروائية الأخرى، وأعمال كتاب الرواية الجديدة، حيث لم يعد الفن يعطي الأجوبة الجاهزة للقارئ، وإنما يطرح الأسئلة لتكويه بلفح نارها فيظل مجندا للبحث عن الجواب، ولا يركن إلى الاستكانة والخمول.

وبعد مقاربتنا للفضاء ذي المرجعية الواقعية والفضاء المتخيل، نصل إلى

فضاء ثالث لولاه لما وجد الكتاب، إنه فضاء الكتابة أو الفضاء النصي، وتؤسسه اللغة وطرق ارتصافها فوق الصفحات. وقد أصبحت الطرق الكتابية تحقق للرواية الجديدة فرادتها وتميزها، وتخضع لتوجهات المبدع واختياراته الفنية والجمالية، كما أنها تجعل القارئ يسهم في إبداع النص. فما هي الطرق الكتابية التي وظفها إدوار الخراط في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»؟ وهل استطاع أن ينزاح عن الجمالية التقليدية ويحقق الفرادة لإبداعه، ويعبر عن التجديد الذي عرفته الرواية العربية الجديدة على المستوى الكتابي؟

III - فضاء الكتابة:

يتخلق الفضاء الأدبي من ارتصاف السواد والبياض على الصفحة حسب J.Y.Tadié[158]، ويقصد بالبياض فراغ الصفحة وبالسواد الكتابة السطرية. وجاء الاهتمام بالفضاء المكتوب تبعا للاهتمام، بما هو بصري في الرواية والمتمثل حسب G.Genette في: «شكل الخط وتنظيم الصفحة، وهيئة الكتاب في كليته»[159]. وهذا الاتجاه يبعد الكتابة عما هو زمني، ويمنحها فضائيتها، ويبعدها عن التسلسل الخطي الناتج عن القراءة الأفقية.

أما H.Mitterand فيتلخص عنده فضاء الكتابة في: «عنوان الكتاب وغلافه والمستهلات، وبدايات الفصول ونهاياتها، والتنويعات الطباعية والفهارس»[160]. أما M.Butor فقد اهتم اهتماما خاصا بالفضاء المكتوب، ولم يقصر اهتمامه على الرواية وإنما تناول الكتاب عبر تاريخه منذ كان: «مخطوطة فريدة، يتطلب نسخه عددا كبيرا من ساعات العمل، كان يبدو كأنه «بناء أثري» عظيم، أي شيء يدوم أكثر من نصب من البرونز. وما هم أن تكون قراءته الأولى صعبة وطويلة»[161].

أمـا G.Genette فقـد اهـتم بالعتبـات وحـدد مفاهيمهـا ـ في كتابـه (Seuils)[162] وتتحدد هذه العتبات ـ في أسماء المؤلفين والعناوين والإهـداءات، والعناوين الداخلية وغيرها، وتكتسب: «بنية دلاليـة منفتحـة على مواضعات كتابة تخييلية تشكل بؤرة الحكي وأساسه، بدءا بعنوان الرواية وما ترتبط به من احتمالات دلالية تفتح للقارئ أفق انتظار إما للمساءلة أو لإعادة فهم منطق الحكاية، بما يكثف لحظاتها ويحدد محكياتـه، وانتهاء بكلمـة الغـلاف المرتبطـة، مـن جهتـها، بـسياقات تداوليـة، لا تنفـصل عـن نـص وبرنـامج الحكايـة مـرورا بالإهـداء والاسـتهلال والـشكر والتنويه وكلـها عتبات نصية تعرض لجانب من جوانب بؤرة الحكي والحكاية»[163]، وهي عتبات تكتسب أهميتـها بارتباطهـا برؤيـة المؤلـف وباختياراتـه الجماليـة، وتلخـص جـزءا أساسيا من اللعبة الكتابية.

وقـد مـنح الكتـاب أبعـادا هندسـية حيـث يقـاس بــ: «أبعـاد المـدى الثلاثة، وفقا لمقياس مزدوج: طول السطر، وعلـو الـصفحة»[164]، فتـصبح الـرؤية البـصرية متحكمـة ـ في فـضاء الكتابـة. حيـث يطالـب القـارئ حـسب جرار جنيت أن: «يدرك وحدة العمل الأدبي إدراكا تزمنيا، فهـي وحـدة لا تكمن ـ في علاقات الحوار والتعاقب الأفقية، وحـسب، بل تكمـن كـذلك، ـ في العلاقـات المـدعاة عموديـة أو عرضـانية، تلـك العلاقـات الـتي تقـوم بـين التوقعـات والاسـترجاعات، والإجابـات، والعلاقـات التنـاظريـة والعلاقـات الــتي تقــوم بــين المظــورات، والــتي كــان بروســت نفــسه يــشبه أعمالــه بكاتدرائيــة»[165]. ومــن ثمــة أصــبحت للقــراءة العموديــة أهميتــها، لأن فـضائية الـنص تبـدأ مـن اللغـة الـتي: «تبـدو بطبيعتـها، أكثـر اقتدارا علـى «ترجمـة» العلاقات الفضائية، من أي نوع آخر من العلاقات (وإذن مـن أي نـوع آخــر مــن الوقــائع)، ممــا يجعلــها تتوســل العلاقــات الأولى رمــوزا واسـتعارات تعبر بهـا عـن العلاقـات الثانيـة، أي أن ذلـك يـؤول باللغـة إلى

تفضيء كل شيء»[166]، وبذلك فإن اللغة هي التي تشكل فضاء النص وتمنحه بعده الهندسي عن طريق تحكمها في السواد والبياض.

ويعتبر فضاء الكتابة منفصلا عن فضاء الأحداث في الرواية التقليدية. لكن مع الرواية الجديدة أصبح الارتباط وثيقا بين المظهر الكتابي والمضمون، حيث يتم تقسيم الرواية إلى فصول ويغلب البياض على السواد، وتكثر الوقفات تعبيرا عن تشظي الكتابة التي تترجم تشظي الواقع.

وقد تحدث ميشيل بيتور عن الأشكال الكتابية للنص بصفة عامة ولخصها في النقط التالية:

- الخطوط الأفقية والعمودية.
- الهوامش.
- الصفحات.
- الرسوم والأشكال.
- الصفحة ضمن الصفحة.
- ألواح الكتابة.
- الفهارس[167].

وهذه الأشكال غير خاصة بالرواية فقط، وإنما تشمل الشعر والنثر وغيرهما من الأشكال الكتابية الأخرى.

وبما أن الرواية الجديدة قد أصبحت تحاول تحقيق خصوصيتها من خلال تفضيء الكتابة، فقد أصبحت تستغل جانب فضاء الكتاب لترجمة انزياحاتها عن الرواية التقليدية حيث تبعد النص الروائي عما هو زمني وتغلب ما هو فضائي، فتجعل القارئ يهتم بالقراءة العمودية، الشيء الذي يجعل الرؤية البصرية لها أهميتها هي الأخرى، بدل الاكتفاء بالتتابع الخطي لزمن القراءة.

وسنعمل على إبراز هذا الانزياح من خلال رواية «مخلوقات الأشواق

الطائرة» لنرى مدى تجديدها على مستوى الفضاء المكتوب والفضاء الموازي الـذي يبتـدئ مـن لوحـة الغـلاف، مـرورا بالفـصول والفقـرات والجمـل والكلمات.

III – 1 – لـوحـة الغـلاف:

إن أول ما يلفت نظر القارئ هو غلاف الكتاب الذي يعتبر العتبة التي تفضي إلى داخل النص، والتي لابد من المرور بها، لذلك سعى الكاتب إلى الاهتمام بها وجعلها تساير رؤيته الخاصة. وقد كانت الرواية التقليدية تشكل صورة الغلاف تشكيلا واقعيا يمثل أحد مواقف الرواية، أو وجه البطلة، وغيرها من التشكيلات، ولم يكن يطرح ذلك أمام القارئ مشكلة التأويل، لأن المعنى كان يبدو واضحا، ولا يحتاج لأي جهد. وكمثال على ذلك روايات نجيب محفوظ وإحسان عبد القدوس وغيرها من الروايات التقليدية.

أما في الرواية الجديدة، فقد تم الانتقال من الغلاف المتشكل من «صورة» إلى الغلاف المتشكل من «لوحة». وقد أدى هذا الانتقال من: «فضاء (الغلاف – الصورة) إلى فضاء (الغلاف – اللوحة) ارتجاجا بارزا في طبيعة أولى عتبات النص الروائي الجديد، وهذا ما أدى إلى خلخلة ميراث الذائقة البصرية الفنية التي رسختها أغلفة روايات «الحساسية التقليدية» وبالتالي فتح آفاق بصرية فنية تشكيلية»[168].

وسوف نتناول لوحة غلاف رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»[169] وتأويلنا سيظل أحاديا لأنها تحتمل التأويلات المتعددة تبعا لتعدد القراء واختلاف رؤيتهم.

وقد كان الغلاف يعتبر في الرواية التقليدية عنصرا تزيينيا هدفه الأول هو إثارة انتباه القارئ من أجل تصيده، وبهذا تكون لوحة الغلاف هي

المدخل والعتبة إلى نص الرواية الجديدة، وتقوم بوظيفة مزدوجة، تتمظهر الأولى في مساعدة الفنانين التشكيليين بالتعريف بأعمالهم، وكذا جعل المظهر الخارجي للرواية يستحق التريث والتوقف من أجل إعطاء تفسير للوحة المعروضة التي لا تحقق وجودها إلا من خلال القارئ -المبصر. وتشكل صورة غلاف رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» و«محطة السكة الحديد» فضاء بصريا ثريا يتشكل من عنوان الروايتين واسم المؤلف واللوحة.

فقد يلاحظ على لوحة الغلاف أنها مشكلة من خلفية تتكون من البياض في كل الجوانب. ويفسر عيسى مخلوف قيمة البياض بقوله: «البياض هنا لا يؤلف خلفية اللوحة بقدر ما يمثل جزءا أساسيا منها. إنه الروح الكامنة فيها، وحين يهتدي البصر إليه تستسلم اللوحة للبصر»[170]. كما أن الكاتب طعم اللوحة بملصق أحد الأفلام تتصدره البطلة بكل أنوثتها وجمالها، كما هو الأمر في الروايات التقليدية. في حين جعل حزاما أخضر يحيط الغلاف وقد زين بحروف ذات شكل قديم جدا وببعض الخطوط وكلها باللون الأبيض. فهل يشكل ذلك الحزام طريقا أم يمثل السكة الحديدية، أم عربات القطار؟، وتتصدر المشهد صورة شخص يفتح بصره كاملا على العالم ويحمل فوق رأسه طائرا أخضر مزينا باستدارات حلزونية على شكل المنمنمات الإسلامية، أما الشخص فيرتدي ثوبا تقليديا مخططا بالأبيض والأخضر وبجانبه عمود نور. فهل الشخص الذي يحتل مقدمة المشهد هو السارد أم الإنسان؟ خاصة وأن لونه الأسمر بلون الطين، ويتماشى مع القول بخلق الإنسان من طين في الخطاب المقدس.

ومن ثمة فإن لوحة الغلاف من خلال ألوانها ومستواها التشكيلي تفصح عن الفضاء الجواني للرواية وتظل مفتوحة على التأويلات التي

تتعدد بتعدد القراء وتنوع مداركهم. وبعد مقاربتنا للوحة الغلاف سنقارب العنوان محاولة منا الوقوف على مدى تعبيره عن النص الروائي أم بقاؤه دون ذلك؟

III – 2 – العنوان:

يعتبر العنوان عتبة من عتبات العمل الأدبي، ومن حيث البنية والدلالة لا ينفصل عن البناء العام للنص الأدبي، فنجده يرتبط به ارتباطا وثيقا حيث يتألف الكتاب من قسمين: أحدهما مختزل والثاني طويل، والمختزل هو العنوان والثاني هو النص بكامله، والرابط بينهما كون العمل يعتبر مشتركا بينهما. ويتلخص دورهم في منح القارئ القدرة على التمييز والاختيار بينه وبين نصوص كثيرة، إنه ينبئ بما يوجد في الكتاب فيوجه القراءة، ويعتبره G.Genette: «هدف اصطناعي، عارض لتلق أو تعليق بطريقة اعتباطية متبعة من طرف القراء والجمهور والنقاد والبيبلوغرافيين... والباحثين في العنوان»(171). والعلاقة بين النص والعنوان علاقة جدلية، حيث نجد وجود الأول مرهون بوجود الثاني. ويندرج العنوان ضمن المتعاليات النصية، فيتميز ببنيته ودلالته الخاصة ليظل مرتبطا بالعمل الأدبي فيكشف عن قصدية النص.

وتتأكد علاقة العنوان بالنص في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» عن طريق تكراره في ثنايا هذا النص، واختيار الخراط للعنوان ليس بريئا، ونجد عنوانين على الغلاف «مخلوقات الأشواق الطائرة»، والتي هي موضوع دراستنا، و«محطة السكة الحديد» وقد كتبا بالبنط العريض رغم صغر حجم الغلاف، رغبة من الكاتب في إظهار أهمية الروايتين وقد كتبا بلونين متقاربين (الأحمر للعنوان الأول والبني للعنوان الثاني)، أما اسم المؤلف فقد ورد في أسفل الغلاف على اليسار. وهي غفل من كلمة «رواية» رغم أن:

«لفظة رواية هي بالأحرى دال ينتمي إلى النصوص المحاذية، أي كل ما يسبق النص أو يمهد له أو يحيط به، أكثر مما هي سمة فنية أو شكلية تخص جنسا معينا»[172]. فالغياب الأجناسي في الرواية، وتجردها مما يثبت انتماءها لجنس الرواية، جاء نتيجة تطورها فلم تعد الحاجة ماسة لوضع كلمة رواية على الغلاف. ويؤكد ذلك R.Barthes بقوله: «أننا لم نعد نضع كلمة «رواية» عندما يتعلق الأمر بالروايات، ولكن بإمكاننا أن نضعها عندما لا يتعلق الأمر بالرواية»[173] فالحاجة لم تعد ماسة لتأكيد انتماء النص الأدبي.

والنص الروائي الخراطي حسب صبري حافظ: «يفتقر إلى مقومات الرواية التقليدية منها والحديثة. ولكنه أقرب إلى شكل الحلقة الأقصوصة ذات النصوص المستقلة بنائيا، والمتكاملة من حيث الرؤية والعالم والمكان»[174]. وبهذا فقد شرعت قضية التجنيس عند إدوار الخراط نصوصه على تأويلات متعددة، حيث تمكنت من جعل القارئ يقف موقف اللاحسم والحيرة، نتيجة أوجه الشبه بين حياة السارد والمؤلف، وكذلك سيادة مقاطع الحلم والتذكر التي يطبعها النفس الشعري. وبالإضافة إلى ذلك نجد انقسام الرواية إلى عدة أقسام بعناوينها. لكن ما يجعلها تختلف عن المجموعة القصصية كون المؤلف لم يختر عنوانا داخليا ليكون عنوان الكتاب، لأنه اختار عنوانا يشمل كل أقسام النص ونجده ينحو هذا المنحى في كل رواياته تقريبا. فتصبح عناوين رواياته مجازية: «تحلق فوق كل قصص المجموعة، وتسعى وراء معنى مجرد بعيد منسرب في تفاصيلها»[175]. وهذه إحدى خصوصيات الرواية الجديدة المتسمة بالتشذر، لكن يوحدها خيط حكائي رفيع.

ومن هنا، فإن العنوان يقوم بوظيفة تفسيرية للنص الروائي، حيث تصبح «مخلوقات الأشواق الطائرة» معبرة عما جاء في الرواية التي تسعى

من خلالها الذات إلى القبض على «مخلوقات الشوق» وعلى المطلق لكنها تظل بعيدة عن المتناول فرمز لهذا البعد «بالطيران» حيث تظل منفلتة وبعيدة.

ويعتبر العنوان العتبة الأولى التي نلج من خلالها النص الروائي، الشيء الذي يؤكد قصدية حضوره في هذا النص، وذلك من خلال المقاطع السردية التالية:

«قلت أشواق مرايا الوجود» (الرواية ص 20).

«في عتمة أول المساء رأيت هذه المخلوقات الشمعية، مائلة على جنبها، ثابتة الجوارح» (الرواية ص 33).

«بلبلة لما كان قد سكن من طائر الأشواق» (الرواية ص 34).

«ليس هناك إلا مخلوقات الأشواق، متجسمة، تطير حوالي، تذوب وتتجدد بلا انقطاع، تملأ الداخل والخارج» (الرواية ص 38).

وبذلك فإن العنوان: «يلخص العمل الأدبي بأكمله، كما أن هذا الأخير يتضمن العنوان»[176]. فيتوضح من خلال الأمثلة السابقة أن العنوان (مخلوقات الأشواق الطائرة) يكشف عن الاختيارات الجمالية والفنية للكاتب، فهو يحدد الاتجاه الذي تبناه، والمتمثل في تغليب التخييل والاستيهام واللغة الشعرية، كما يؤكد النفس الصوفي الذي يسري في العمل ككل، كما أن الرواية في مجملها تعبيرا عن أشواق الذات إلى المطلق الذي يظل منفلتا ولا تستطيع ملامسته، وكل أعمال الخراط الروائية تنحو هذا المنحى، حيث تسير في خط دائري التفافي.

إن العنوان يحيل عن كون الرواية تعبيرا عن مخلوقات الشوق التي تعجز الذات عن الإمساك بها، فتظل في طيرانها وانفلاتها، وتظل الذات منغرسة في اليومي والمبتذل، ليظل شوقها مستمرا، فيقوم العنوان كضرورة للسيرورة السردية والامتداد الدلالي في المحكي.

والعنصر الذي نظم هذه النصوص في الرواية هو السارد الذي يحمل بين جوانحه شوقا مستمرا وممضا لمخلوقات الشوق على طول الرواية.

ويفصح العنوان بأبعاده وارتباطه بالنص الروائي عن اللبس الدلالي، وهو ولع بالغموض، كما أنه يدفع القارئ إلى التخلي عن أدواته القديمة والبحث عن وسائل جديدة تناسب النص الخراطي وتمكنه من مساءلته.

وبعد تطرقنا لعتبات النص، من غلاف وعنوان ننتقل إلى طرق ترصيف الكتابة الروائية، لنرى مدى التجديد الذي حققه الخراط من خلالها.

III - 3- الكتابة العمودية:

كانت الأحرف الطباعية في الرواية التقليدية ترصف بطريقة أفقية، فتحتل الصفحة من اليمين إلى اليسار، لتمتلئ نتيجة ذلك الصفحة بالأسطر. أما الكتابة العمودية فتتشكل حسب ميشال بيتور: «عندما نصادف كلمات عديدة لها المحل نفسه من الإعراب في الجملة، كتتابع عدة مفاعيل، فإن كل واحد منها يتعلق بالجملة بالطريقة نفسها، ويتخذ بالتالي المكان نفسه في تسلسل العلاقات، فيشعر القارئ، كأنما يحدث انقطاع وتوقف في حركة السطر؛ إن هذا التعداد ينتظم، نوعا ما، على شكل عمودي بالنسبة لسائر النص»(177). وبهذا فإن الرواية الجديدة قد عملت على جعل الكتابة عمودية، عن طريق تضمين النص أشعارا أو حوارا، ذا جمل قصيرة. وكذلك انقطاعات في الجمل. وكان هذا النوع من البنية النصية حسب تودوروف ينتشر في الشعر أكثر منه في النثر(178).

لكن مع تداخل الأجناس وانهيار الحدود فيما بينها أصبحنا نجد

الكتابة تتشكل عموديا في الرواية نتيجة الانقطاعات التي تحدثها الأشكال الكتابية المختلفة التي يلجأ إليها الكاتب. وهذه الطريقة تجعل التسلسل المنطقي، أو التتابع الزمني يضعف أو يختفي تماما حيث نجد: «العلاقات المكانية بين العناصر هي التي تكون الانتظام (وهذا «المكان» يجب، بطبيعة الحال، أن يستعمل في معناه الضيق وأن يعين مفهوما نابعا من النص»[179]، وتنتظم رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»، ضمن الروايات التي تعطي أهمية قصوى للكتابة العمودية، عن طريق الانقطاعات المتوالية المتمثلة في الانتقال من مشهد إلى آخر، ومن مقطع شعري يستغور طبقات ما تحت الوعي إلى حوار من الذات وإليها، يعتمد الجمل القصيرة التي تشبه الومضات التي تنطفئ بسرعة: «فيتشكل عالم النص عبر عين الخيال، وعين البصر مما يجعل للفظ قيمة بصرية علينا أن ننتبه لها في سياق النص لا بوصفها لفظا، ولكن بوصفها صورة ورمزا مصورا»[180]. وكل ذلك يجعل القارئ يتريث عند شكل الصفحة المتولد عن هذا النوع من الكتابة، وفي هذا السياق نورد الأمثلة التالية:

مثال 1: «وقع عليها وانثال على جانب من وجهها، وظل ساطعا،

أحرق الضوء جانبا من شعرها المعقوص الملفوف بعناية،

وبدأ وجهها يذوب، وقطرات الشمع الثقيلة تسقط بينما

الريح ما زالت ترتفع بهدوء، وفي عينيها نظرة غائبة.

رائحة من الوجد وحرقته

طاحت تلك الإشارات أفلتت من يدي

بلبلة لما كان قد سكت من طائر الأشواق.

هاجت الآن روحي، ما من مثاب أبدا، لهذا القلق لا تخبو

حدمة نار النزوع، بلا منال

والحلم صامت مكنون» (الرواية ص: 34).

مثال 2: «وهي وحدها واقفة هناك.

كانت تحدق إلي، وكأنها لا تراني.

أعرف أنها ميتة. وأن حبي لا يموت.

لم يكن أحد يراها هناك. لم يسمع أحد صرختي، هل ناديتها؟

وكأنما ارتسم على شفتيها ظل ابتسامة

وعرفت أنها تتألم ألما عميقا لا برء منه. لا لنفسها، بل لي، وربما لنا كلنا.

قلت: ما الذي يدعو إليك هذا الألم؟

قالت: لا شيء، ربما نزعة حارقة، هكذا، إلى أن أقول

قلت: لماذا الألم؟

قالت: أزمة معقودة في النفس. ترمضني الكبرياء تحول بينها وبيني، هل لأن حريتي الوحيدة هنا؟

قلت: أما من خلاص آخر...؟

قالت: امتناع كامل للوصال

قلت: أحتم أن ينوء بالواحد كل هذا الثقل؟

قالت: هذه ساحة موحشة ليس فيها أحد.

قلت: ولا موكب المحتفلين ولا المريمات الثلاث» (الرواية ص: 52).

وقد يبدو من خلال المثالين أن الكاتب نجح في الانزياح عن الأشكال الكتابية التقليدية عن طريق توظيفه للكتابة العمودية متجها بذلك إلى الذائقة البصرية للقارئ، حيث يحاول تغليب العنصر الفضائي على العنصر الزمني، فيعمل على إلحاق الرواية بفنون الرسم والهندسة والشعر وغيرها من الفنون. ونأخذ مثالا من رواية «رحيل البحر» يتأكد من خلاله توجه كتاب الرواية العربية الجديدة إلى الكتابة العمودية:

«سيدي يا بحر الظلمات، ها أنت حاضر معنا
في هذه السهرة، تنظر إلينا بعينيك المنطفئتين،
ترفع صوتك فوق أصواتنا، تمتد في دمنا من
الميلاد إلى آخر الرمق»[181].

كما نجد رواية «بيروت بيروت»[182] لصنع الله إبراهيم، حيث لجأ إلى تقنيات عدة ومنها الفيلم التسجيلي، ويتكون من ستة فصول يميزها عن أحداث الرواية طريقة انكتابها، حيث تكتب ببنط أصغر، ويستفيد فيها من تشكيل الفراغات وتقنية البياض والسواد في الصفحة، وخاصة حينما ينقل أقوالا عن الصحف والإعلانات والملصقات عبر الفيلم التسجيلي، إنها أشياء من شأنها أن تحكي المكان وتقدم دلالته فتشد انتباه القارئ إلى قضية محددة في الزمان والمكان، حيث نجد استفادة الكاتب من تقنيات الطباعة الحديثة ووعيه بالفضاء النصي.

وبهذا يكون الكاتب قد تمكن من خلال اهتمامه بفضاء الكتابة الانزياح عن الأشكال الكتابية التقليدية، وتحقيق خصوصيته لأنه تمكن من جعل هذا الفضاء يحقق جمالية خاصة للنص، لأنه أصبح يعتمد التأثير البصري، فلم تعد الكتابة تنحصر في العلاقات الأفقية؛ وإنما امتدت إلى العلاقات العمودية وهذا: «ما يجعل القارئ يجول في الكتاب في كل اتجاه ويحوله إلى عمارة كاملة»[183]، وهي طرق تمكن الكتابة الروائية الجديدة من ترك فراغات يحاول القارئ ملأها، فيصبح مشاركا في الإبداع.

استنتاج:

من خلال تحليلنا لأشكال الفضاء في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» استطعنا الوقوف على الانزياحات التي حققتها الرواية العربية الجديدة في تناولها لأشكال الفضاء. حيث لم يعد الفضاء المخيل مجرد

أشكال هندسية أو مؤطر للشخصيات والأحداث، وإنما أصبح طرقا لغوية ورؤى للعالم، ومعرفة بالواقع من خلال الفن، وقد أصبح الوقوف على مظاهره السطحية طريقة مبتذلة، لأن معناه يتمظهر عن طريق سبر أغواره وربطه بمكونات النص الأخرى.

ورغم كون اللغة وطرق الكتابة هي المتحكمة في رؤيتنا لأشكال الفضاء؛ وهي التي تحقق تمايزها وتناقضها وتداخلها، فإن الإيديولوجية تظل حاضرة لأنها هي التي تفرض أشكالا كتابية خاصة، في استحضارها للفضاء سواء ذو المرجعية الواقعية أو الفضاء المتخيل.

وقد تم استحضار أشكال الفضاء بطرق كتابية متباينة تتمثل في اللغة الحيادية والمجردة التي تم من خلالها تبئير الفضاء ذي المرجعية الواقعية الخارجي، وتبدت حيادية السارد في تشخيصه لهذا الفضاء وتشخيص الأشياء والشخصية التي تحتله، الشيء الذي ولد شكلا كتابيا خاصا، كما أحال في بنيته العميقة على إدانة عدوانية هذا الفضاء، فتم بذلك الانزياح به عن وظيفته الأصلية باعتباره فضاء للتنقل ليصبح فضاء للعدوانية والموت.

أما الفضاء المغلق ذو المرجعية الواقعية؛ فقد جاء في النص باهتا ولم يحضر إلا كحاضن لفضاء الجسد، واستمد قيمته من تواجد الأنثى به، كما استمدت الأنثى قيمتها من تواجدها به، فتبادلا التأثير والتأثر. وفضاء الجسد يخضع للتشكيل والنفس الصوفي، وهذا الأخير يخترق كل الأعمال الروائية لإدوار الخراط التي تقوم في مجملها على توق الذات إلى ملامسة المطلق، عن طريق محاولة خرق وتجاوز الحواجز المادية التي تظل بكل صلابتها معترضة سبيلها إلى هذا المطلق.

وبالنسبة للفضاء المتخيل؛ فقد تم استحضاره عن طريق أحلام اليقظة؛ والكوابيس والزمن الطفولي، فحقق انزياحا عن الفضاء الواقعي،

وتم انبناؤه من خلال اللغة الشعرية، كما استطاع السارد من خلال هذا الفضاء الانزياح عن الزمن الواقعي والانخراط في زمن أزلي آني.

وقد تم استحضار كل هذه الأشكال الفضائية وتبئيرها من قبل الذات الساردة، وليس من قبل الشخصيات؛ وهي سمة تطبع جل الروايات الجديدة التي أصبح السارد فيها شخصية من الشخصيات.

وتنبع جمالية التشكيل المكاني من التقاطع والاندغام بين ذو المرجعية الواقعية والمتخيل، بين الداخل والخارج، وبين اللغة الشعرية والمجردة. والمكان المتخيل تردد في النص الروائي أكثر من المكان ذو المرجعية الواقعية على مستوى المعجم، حيث حضر بطريقة مكثفة تعكس مسعى الكاتب إلى الانزياح عن مقولة الانعكاس، وتحقيق جمالية خاصة للرواية عبر وسائط جمالية متنوعة. وبذلك يكون الفضاء قد أصبح عنصرا بنائيا في العمل الأدبي حيث يسهم في السيرورة السردية كما يحيل على أبعاد ودلالات خاصة.

أما الفضاء الكتابي؛ فقد أصبح إبداعا مشتركا بين المبدع والقارئ، ويبدو هذا الاهتمام بالقارئ من خلال الاهتمام بلوحة الغلاف، وكذلك التفنن في طرق الكتابة، حتى ينجذب بصر القارئ إلى الرواية قبل اطلاعه على مضامينها.

وبعد تناولنا لأشكال الفضاء الروائي، ووقوفنا على الانزياحات التي حققتها رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» عن الأشكال الفضائية في الرواية التقليدية، وكذا وقوفنا على مدى التقائها أو اختلافها مع الرواية الفرنسية الجديدة وكذلك مع نماذج من الرواية العربية الجديدة، ننتقل إلى تناول طرق تشخيص الفضاء من أجل الوقوف على التجديد الذي حققه الخراط ومعه كتاب الرواية العربية الجديدة من خلال الوصف.

هوامش الفصل الأول:

[1] محمود أمين العالم: الرواية بين الواقع والمتخيل. مؤلف جماعي. دار الحوار. ط 1. 1986. ص 13.

[2] ناتالي ساروت: الأدب والواقع. لجماعة من المؤلفين ترجمة رشيد بنحدو. عيون المقالات. ط 1. 1988. ص12.

[3] رشيد بنحدو: النص الأدبي من الإنتاج إلى التلقي. أطروحة جامعية مسجلة بكلية الآداب ظهر المهراز فاس. ص 432.

[4] وولفغانغ إيزر: التخييلي والخيالي من خلال الأنطروبولوجية الأدبية. ترجمة حميد لحميداني والجيلالي الكدية. ط 1. 1998. ص 7.

[5] ج. ب.كولدينستين: الفضاء الروائي. ضمن الفضاء الروائي. م م. ص 27.

[6] رولان بورنوف وريال أويلي: معضلات الفضاء. ضمن المرجع السابق. ص 115.

[7] Roland Barthes: Essais Critiques, Paris, Editions du Seuil 1964. p.164.

[8] عبد الكريم جمعاوي: الخطاب الواصف في الرواية العربية. رسالة جامعية مسجلة بكلية الآداب ظهر المهراز فاس، ص 272.

[9] إدوار الخراط: مهاجمة المستحيل، دار المدى للثقافة والنشر. ط.1 / 1996، ص: 29

[10] أعبو إسماعيل: تجليات الحداثة في الرواية العربية. رسالة مسجلة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية ظهر المهراز فاس تحت إشراف محمد السرغيني السنة 1993، ص: 398.

[11] إنه القص المتعلق بالأحلام والرؤى وهو الخيال متحررا من سيطرة العقل ومن الاهتمام بالاحتمالات وبذلك يتعالى عن التفكير العقلي، كما أن الحلم هو النموذج فقط لنوع الخيال الذي يعتبره الاكتشاف الأكبر للفن الحديث (ضمن كتاب فن الرواية. ميلان كونديرا. ت. أحمد عمر شاهين. دار شرقيات. ط.1 / 1999، ص: 78).

[12] «تعتمد الكتابة على التأثيرات البصرية للخط والتبويب وللكتاب ككيان تام، فهي لا تتدرج وفق خط الزمن الطبيعي بل تتداخل فيها المقاطع المتباعدة وتتواصل، وتفرض النظر إلى الكتاب كوحدة تامة لا تنحصر في العلاقات الأفقية (النظمية، النحوية، التسلسلية) بل تمتد إلى العلاقات العمودية (الاستبدالية، المعجمية)، حيث يظهر الانتظار والتوقع والتذكير والمنظور، وهذا ما يجعل القارئ يجول في الكتاب في كل اتجاه ويحوله إلى عمارة كاملة» (ضمن معجم مصطلحات نقد الرواية. لطيف زيتوني _دار النهار للنشر لبنان، ط. 2002/1، ص: 127).

[13] Jean Weisgerber. L'espace romanesque , Ed. L'age d'homme 1978, p:10.

[14] يرى ت. تودوروف أن: «الأعمال المنتظمة وفق هذا النظام لا تسمى في العادة قصصا. وقد كان هذا النمط الذي ترد عليه البنية أكثر انتشارا في الشعر منه في النثر ودرس بالخصوص في نطاق الشعر» (ضمن كتاب «الشعرية» ت. شكري المبخوت ورجاء سلامة. المعرفة الأدبية. دار توبقال للنشر، ط.1. 1987. ص: 63).

[15] من هؤلاء نجد تزفتان تودوروف في كتابه الشعرية وميشال بيتور في كتابه بحوث في الرواية الجديدة و G.Genette في كتابه Figure II و Seuil.

[16] جيرار جنيت: الأدب والفضاء ضمن الفضاء الروائي، م.م. ص 12 – 13.

[17] حسن بحراوي: مقدمة كتاب «الفضاء الروائي». م.م. ص 7.

[18] رغم ذلك تظل هذه الأمكنة مخلصة لواقع النص، وقد سبق أن فصلنا القول في هذا الموضوع في تمهيدنا لهذا الفصل.

[19] رولان بورنوف وريال أويلي: معضلات الفضاء. ضمن الفضاء الروائي. م.م. ص: 108.

[20] إدوار الخراط: أصوات الحداثة. دار الآداب. ط.1/1999، ص: 256.

[21] هنري ميتران: المكان والمعنى. ضمن الفضاء الروائي. م.م. ص: 139.

[22] Balzac. Histoire des tereize. Ferragus. Ed Furne 1843, p: 6 ضمن جماعة من المؤلفين الفضاء الروائي م.م، ص: 139.

[23] إدوار الخراط: الحساسية الجديدة. دار الآداب، بيروت. ط.1/1993، ص: 39.

[24] يفرض فضاء الشارع والحارة عند بلزاك ونجيب محفوظ قوانين خاصة على المنتمين إليهما، حيث نجد من يخرج منهما أو ينتهك قوانينهما يتعرض لمصائر سيئة فنجد بلزاك في رواية «فيراكوس» Ferragus يعرض البطلة للموت حين تنتهك قانون الشارع الذي تنتمي إليه وتدخل شوارع محرمة عليها نتيجة انتمائها الطبقي وكذلك حميدة بطلة رواية «زقاق المدق» تتعرض لمصير سيء حين تغادر الزقاق نحو فضاء آخر يخالف مستواها الاجتماعي.

[25] نجيب محفوظ: زقاق المدق. ط.5/1947. ص: 5.

[26] سنقوم بتقديم طرق تشخيص الفضاء الخارجي في هذا المبحث ولن ننتظر القيام بذلك في الفصل الثاني الخاص بتشخيص الفضاء، وذلك تجنبا للتكرار ومراعاة للنسق العام للأطروحة.

[27] إدوار الخراط: مخلوقات الأشواق الطائرة. دار الآداب. بيروت. ط.1/1990. ص: 11 – 12.

[28] غالب هلسا: المكان في الرواية العربية. مجلة الآداب، عدد 2 – 3. 1980، ص: 75.

[29] Alain Robbe – Grillet. Pour un Nouveau roman. Ed de minuit. 1963 , p: 18.

[30] Ibid: p:18.

[31] سامية أحمد أسعد: الرواية الفرنسية المعاصرة. مجلة عالم الفكر، م3. ع1972/3، ص 162.

[32] لقد أسالت المقارنة بين كتاب الفرنسية الجديدة وكتاب الرواية العربية الجديدة مدادا كثيرا، لكن مع التركيز على خصوصية الرواية العربية الجديدة، ومن الدراسات التي تناولت الموضوع كتاب «الرواية والحداثة» لمحمد الباردي ومقال لصبري حافظ تحت عنوان: «الحداثة والتجسيد المكاني». مجلة فصول. م4. ع4 – 1984. وكتاب «الرواية الجديدة في مصر» لمحمد بدوي وغيرها من الدراسات التي لم نتمكن من الاطلاع عليها.

[33] محمد بدوي: الرواية الجديدة في مصر. المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر. بيروت. ط1993/1. ص: 118.

[34] إدوار الخراط: الحساسية الجديدة. م.م. ص: 16.

[35] نجد «تيار التشييء» عند كتاب الرواية الفرنسية الجديدة وقد نظر له A. Robbe – Grillet و J.y. tadié. وتعود أصوله الفلسفية إلى ماركس وهيغل اللذين يريان بأن سبب غربة الإنسان في العصر الراهن هو تشيؤه وتحكم المادة فيه واحتلالها مكانه.

[36] إدوار الخراط: الحساسية الجديدة. م.م. ص: 16.

[37] A. Robbe – Grillet. Pour un nouveau roman. Op. Cit. p: 22.

[38] مصطفى الضبع: استراتيجية المكان. كتابات نقدية (79) أكتوبر 1998، ص – ص: 92 . 93.

[39] ميكال دوفرين «الشعرية» ترجمة نعيم عولية. مجلة الفكر العربي المعاصر، العدد 10. ص: 48.

[40] بطرس الحلاق: الدائرة وتخلخلها في نجمة أغسطس. مجلة الباحث، عدد4. 1979. ص: 105.

[41] إيديولوجية إدوار الخراط تتمظهر في إدانته للظلم ودعوته للمطلق في الحرية والعدل ويعبر عن ذلك في كثير من تنظيراته (راجع كتاب: «مهاجمة المستحيل» لإدوار الخراط).

[42] حسن المنيعي: قراءة في الرواية. م.م.ص: 14. في L'express du 19/9/1963

[43] نفسه: ص 15.

(44) إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، م.م. ص 16.

(45) ج.ب. كولدنستين. الفضاء الروائي. جماعة من المؤلفين. الفضاء الروائي. م.م. ص: 29.

(46) مالكوم برادبري: الرواية اليوم، ت. سلمان الواسطي، مجلة الثقافة الأجنبية. العدد 3. السنة 2 /1982. ص: 55.

(47) Bernard valette. Esthétique du roman moderne. Nathan. P: 79.

(48) محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة. دار الحوار. سوريا. ط.1/1993. ص: 284.

(49) نفسه: ص 284.

(50) A. Robbe – Grillet. Pour un nouveau roman. Op. Cit. P: 125.

(51) حسن المنيعي: قراءة في الرواية. م.م. ص: 19.

(52) يمكننا أن نسمي A. Robbe – Grillet الكاتب الشيئي لأنه يهتم بالتشييء في إبداعه وينظر له في تنظيراته وكمثال على ذلك نجد روايته «dans le labyrinthe».

(53) يوري آيزنزقايك: الفضاء المتخيل والأدلوجة. ضمن الفضاء الروائي، م.م. ص: 130.

(54) إدوار الخراط: الحساسية الجديدة. م.م. ص: 182.

(55) سامية أحمد أسعد: الرواية الفرنسية المعاصرة. م.م. ص 162.

(56) نجد هذا الاتجاه حاضرا في الرواية العربية الجديدة، ويتخذ أشكالا متعددة، كالطابع التسجيلي أو التقرير الصحفي وغيرها من المظاهر التي تحيد الخطاب وتجعله يتمظهر عبر النص من خلال زاوية رؤية محددة يتخذها السارد والشخصية.

(57) صنع الله إبراهيم: نجمة أغسطس، دار الثقافة الجديدة. ط.2/1976 ص 10.

(58) نفسه، ص 38.

(59) سوف نتطرق لهذا الأمر بتفصيل في الفصل الثالث حين نتناول علاقة الفضاء بالشخصية.

(60) صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي. مكتبة الأنجلو المصرية. ط.2/1982. ص: 405.

(61) إدوار الخراط مهاجمة المستحيل. دار المدى سوريا ط.1/1996، ص: 49.

(62) Jaen – Yves tadié. Le récit Poétique. Ed PUF. 1978. P: 78.

(63) مجاهد عبد المنعم مجاهد: الاغتراب والتشيؤ. مجلة المعرفة. العدد 139 السنة 1977، ص: 72.

(64) إدوار الخراط: أصوات الحداثة. م.م. ص: 32.

(65) إدوار الخراط: أصوات الحداثة. م.م. ص: 33.

(66) رولان باريتيز. الان روب غرييه – اليوم. مجلة الكاتب، العدد 198 السنة 16 / 1977، ص: 55.

(67) إدوار الخراط: مهاجمة المستحيل، م.م. ص: 54.

(68) نفسه: ص: 40.

(69) شارل كريفيل: المكان في النص. جماعة من المؤلفين. الفضاء الروائي. م.م. ص: 74.

(70) جماعة من المؤلفين: الرواية والواقع. م.م. 1988.

(71) إدوار الخراط: رامة والتنين. دار الآداب بيروت ص: 6.

(72) إدوار الخراط: يا بنات إسكندرية. دار الآداب بيروت. ط.1/1990. ص: 125.

(73) إدوار الخراط: ترابها زعفران. دار الآداب بيروت ط.2/1991. ص: 103.

(74) ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء. جماعة من المؤلفين. الفضاء الروائي. م.م. ص: 59.

(75) يقتصر هذا على رواية مخلوقات الأشواق الطائرة، أما في رواياته الأخرى فإنه يبئر الجسد في فضاء مفتوح وخاصة فضاء الإسكندرية، وذلك راجع إلى طبيعة علاقة الذات مع هذا الفضاء حيث يعتبر مركزا لفراديس الطفولة المفقودة.

(76) والتعارض بين الأمان الذي تحسه الذات في الفضاء المغلق والضياع والتيه الذي يعتبر قوام الفضاء المفتوح نجده عند A.Robbe- Grillet في روايته dans le labyrinthe.

(77) ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء. ضمن الفضاء الروائي. م.م. ص: 36.

(78) سعيد بنكراد: النص السردي، دار الأمان الرباط، ط.1/1996، ص 112.

(79) حسن المنيعي: ورقة توجيهية لطلبة السلك الثالث 1998.

(80) إدوار الخراط: أصوات الحداثة. م.م. ص: 252.

(81) نجيب محفوظ: زقاق المدق. م.م. ص: 43.

(82) حسن المنيعي: قراءة في الرواية. م.م. ص: 71.

(83) مصطفى الضبع: استراتيجية المكان.م.م. ص: 208.

(84) إدوار الخراط: مخلوقات الأشواق الطائرة. م.م. ص: 9.

(85) الزهرة إبراهيم: الجسد والقناع والدمية. رسالة مسجلة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية. ظهر المهراز. السنة 2002 – 2033. ص: 137.

(86) مصطفى الضبع: استراتيجية المكان، م.م. ص 204.

(87) من الذين فعلوا ذلك محمد برادة في روايته الضوء الهارب:

مثال 1: «عارية تقف كما تلقفتها يد القابلة عندما هلت على هذا العالم».

مثال 2: «ضوء الصباح الناعم يسربل الجسد الفتي الفوار بغلالة لها ألوان الحلم» (ضمن رواية «الضوء الهارب» نشر دار الفنك. ط.1995/2. ص: 32). ويبدو أن محمد برادة لا يمتلك جرأة الخراط في الخوض في تفاصيل الجسد الأنثوي لأن هذا الأخير لا يزال يُتناول باحتشام من قبل الروائيين العرب.

(88) حسن المنيعي: الجسد في المسرح (إعداد وترجمة) سندي مكناس ط.1996/1، ص: 27.

(89) صبري حافظ: الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الحداثية، مجلة فصول، المجلد 4. العدد 4. يوليو أغسطس سبتمبر 1984. ص: 172.

(90) حبيب الشاروني: فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، القاهرة، ط.1984/2، ص 237.

(91) السيد فاروق: جماليات التشظي. دار شرقيات القاهرة ط.1997/1. ص: 155.

(92) أدونيس: مقدمة للشعر العربي. دار العودة بيروت. ط.1979/3. ص: 20.

(93) إدوار الخراط: مهاجمة المستحيل، م.م. ص 14.

(94) G. Bachelard. La poétique de la rêverie. PUF. Paris. 1978. P: 94.

(95) لقد اعتبر حسن المنيعي رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» رواية صوفية أما يونس لوليدي فيرى بأن ما عند الخراط رهبانية نتيجة انتمائه إلى المسيحية، لكن الخراط نفسه يعترف في كتاباته بتأثره بالموروث الصوفي الإسلامي.

(96) صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة. دار الآداب بيروت. ط.1995/1. ص: 192.

(97) باشلار: إنشائية حلم اليقظة. كوجيتو الحالم. ترجمة أبو يعرب المرزوقي. مجلة الثقافية الأجنبية. ع.2. س.2. 1982. ص: 102.

(98) إدوار الخراط: مهاجمة المستحيل. م.م. ص: 37.

(99) إدوار الخراط: مهاجمة المستحيل. م.م. ص. ص: 37 – 38.

(100) محمد بن عبد الجبار النفري: المواقف والمخاطبات، تحقيق آرثر أبري. تقديم وتعليق عبد القادر محمود. الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985. بدون ط. ص: 95.

(101) إدوار الخراط ليس للجسد حدود. مجلة إبداع. ع.9. س. 5. سبتمبر 1997. ص: 96.

(102) السيد فاروق: جماليات التشظي. م.م. ص: 155.

(103) فن الرواية: ميلان كونديرا. ترجمة أحمد عمر شاهين. م.م. ص: 21.

(104) السيد فاروق: جماليات التشظي. م.م. ص: 92.

(105) غاستون باشلار: جماليات المكان. م.م. ص: 35.

(106) J. Y. Tadié. Récit poétique. Op. Cit. P: 69.

(107) ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء. جماعة من المؤلفين. الفضاء الروائي. م.م. ص.ص: 68 – 69.

(108) باشلار: جماليات المكان. م.م. ص: 45.

(109) نفسه. ص: 65.

(110) السيد فاروق: جماليات التشظي. م.م. ص: 46.

(111) باشلار: جماليات المكان. م.م. ص: 44.

(112) نفسه. ص: 75.

(113) باشلار: جماليات المكان، م.م. ص 296.

(114) السيد فاروق: جماليات التشظي. م.م. ص: 96.

(115) السيد فاروق: جماليات التشظي. م.م. ص: 102.

(116) سيزا قاسم: بناء الرواية، دار التنوير للطباعة والنشر، ط.1/1985، ص 167.

(117) باشلار: إنشائية حلم اليقظة. كوجيتو الحالم. م.م. ص: 102.

(118) ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء، ضمن الفضاء الروائي. م.م. ص: 57.

(119) صلاح صالح: قضايا المكان الروائي، دار شرقيات ط.1/1997، ص 89.

(120) B. Valette. Esthétique du roman moderne Op. Cit. P: 76.

(121) عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية. دار اليسر للنشر والتوزيع. ط.1/1989،ص 55.

(122) ريتشارد فان ليوفن: المدينة النمطية. المكان مجازا في ألف ليلة وليلة. ترجمة فاضل جكتبر. مجلة الآداب. ع. 9 – 10. أيلول تشرين. س.45. 1997. ص: 83.

(123) غاستون باشلار: جماليات المكان. م.م. ص: 32.

(124) يمنى العيد: جمالية المكان والحنين إلى المدينة المفقودة. مجلة الآداب. ع. 9 – 10. أيلول تشرين الأول. س.5. 1997. ص: 77.

(125) محمد برادة: لعبة النسيان، دار الأمان للنشر والتوزيع، ط1/1999، ص 6.

(126) ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء. جماعة من المؤلفين. الفضاء الروائي. م.م. ص: 60.

(127) إدوار الخراط: الحساسية الجديدة. م.م. ص: 17.

(128) لودزيمير: فلسفة الوعي بالزمن. ترجمة محمد هناء متولي. مجلة الثقافة الأجنبية. ع.2. س.2/1982. ص: 46.

[129] يوسف شكير: شعرية السرد الروائي عند إدوار الخراط. مجلة عالم الفكر. ع.1. مجلد 30. يوليو سبتمبر 2001. ص: 256.

[130] تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي. ترجمة الصديق بوعلام. دار الكلام. الرباط. ط.1/1993. ص: 50.

[131] باشلار: جماليات المكان. م.م. ص: 46.

[132] تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي. م.م. ص: 65.

[133] مجيد طوبيا : دوائر عدم الإمكان. الهيئة المصرية العامة القاهرة، ط1/1975، ص 18.

[134] تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي. م.م. ص: 122.

[135] أوروزا أوكامبو: محاولة اقتراب من الواقعية السحرية، ترجمة نرمين إبراهيم. مجلة الثقافة الأجنبية. ع2. س14. 1994. ص: 68.

[136] جماعة من المؤلفين. الرواية والواقع. م.م. ص: 11.

[137] تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي. م.م. ص: 145.

[138] محمد الهرادي: مكونات الفضاء الروائي في أبراج المدينة. مجلة آفاق ع4 دجنبر 1979. ص: 54.

[139] تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي. م.م. ص: 154.

[140] Philippe Mustière. La chambre au miroir. Revue littérature. N° 43 Octobre 1981 la rousse. p: 45.

[141] السيد فاروق: جماليات الشظي. م.م. ص: 152.

[142] G. Bachelard Poétique de la rêverie. Op.Cit. p: 92.

[143] صبري حافظ: محطة السكة الحديد. الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبية. جريدة بيان اليوم الثقافي. الاثنين 30 ماي 1994، ص: 3.

[144] يمنى العيد : جمالية المكان والحنين إلى المدينة المفقودة. م.م. ص: 77.

[145] السيد فاروق: جماليات التشظي. م.م. ص: 152.

[146] G. Bachelard. Poétique de la rêverie. Op. Cit. P: 90.

[147] Ibid: p: 94.

[148] نعيم عطية: الأوتوماتية في الشعر السريالي. مجلة فصول المجلد 1. ع4. يوليوز 1981، ص: 157.

[149] إدوار الخراط: الحساسية الجديدة. م.م. ص: 26.

[150] غاستون باشلار: إنشائية حلم اليقظة «كوجيتو الحالم». م.م. ص: 106.

(151) أحمد المديني: مدينة براقش، الرابطة، ط1/1998، ص 45.

(152) لقد تم تناول موضوع المرأة بتفصيل في المبحث الثاني من الفصل الأول تحت عنوان: «الفضاء المغلق فضاء لتبئير الجسد الأنثوي» لذلك ارتأينا الاختصار هنا حتى لا نقع تحت طائلة التكرار.

(153) بيير فونتاني: صور المقال. ترجمة أحمد درويش. مجلة فصول. م5. ع3. أبريل مايو يونيو 1985. ص: 205.

(154) لقد فصل إدوار الخراط القول في موضوع تداخل «الشعر والنثر» في كتابه «الكتابة عبر النوعية» أو القصة القصيدة.

(155) إن الأسطورة الأندروجينية L'androgyne قريبة من قصة آدم وحواء قبل خروجهما من الجنة وقد أوردها أفلاطون على لسان أرسطوفان: «في البدء كانت الكائنات البشرية مزدوجة، أنثى وذكر في جسد واحد وبذلك كانت لهم قوة خارقة جعلتهم يتحدون الآلهة. فكان عقاب الآلهة لهم أن شطروا جسمهم إلى شطرين أنثى وذكر وكل طرف يبحث عن التكامل مع الطرف الآخر».

(156) جابر عصفور: المرايا المتجاورة. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة (سلسلة دراسات أدبية ولسانية) 1983. ص: 26.

(157) نفسه، ص 26.

(158) J.Y.Tadié. Le récit Poétique. Op.Cit. p: 47.

(159) جرار جونيت: الأدب والفضاء. جماعة من المؤلفين. الفضاء الروائي.م. م. ص: 14.

(160) هنري ميتران: المكان والمعنى، نفسه: ص: 135.

(161) ميشال بيتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس. منشورات عويدات. بيروت – باريس. ط.2/1982. ص: 112.

(162) G.Genette, Seuils, Ed: Seuil, 1987.

(163) عبد الفتاح الحجمري: أسئلة النص أسئلة العتبة. ضمن رهانات الكتابة عند محمد برادة. مختبر السرديات، كلية الآداب بنمسيك الدار البيضاء، ط1/دجنبر 1995، ص 41.

(164) نفسه. ص: 112.

(165) جرار جونيت: الأدب والفضاء. جماعة من المؤلفين. الفضاء الروائي. م.م. ص: 15.

(166) نفسه. ص: 13.

(167) ميشال بيتور: بحوث في الرواية الجديدة، م.م. من ص: 115 إلى ص: 131.

(168) عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية. رسالة مسجلة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية. جامعة سيدي محمد بن عبد الله ظهر المهراز فاس، تحت إشراف: رشيد بنحدو السنة. 2001 – 2002. ص: 202.

(169) نجدها منشورة مع رواية «محطة السكة الحديد» نتيجة صغر حجم الروايتين، حيث يمكننا تسميتهما قصتين طويلتين، والكاتب تجنب تجنيسهما وتركهما مفتوحتان على الاحتمالات المتعددة، لذلك فإن الغلاف يظل عتبة للروايتين معا.

(170) عيسى مخلوف: الماء والمرأة. مجلة مواقف. ع 69. خريف 1992. ص: 217.

(171) G.Genette , Seuils. Op. Cit, p: 55.

(172) بيرنار فاليط: النص الروائي (مناهج وتقنيات) م.م. ص 22.

(173) رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بنعبد العالي، دار توبقال، ط1986/2، ص 43.

(174) صبري حافظ: «حول محطة السكة الحديد» الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبية. جريدة بيان اليوم (الملحق الثقافي) الاثنين 30 ماي 1994. ص: 2.

(175) خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط.1/1994، ص: 313.

(176) CH. Grivel. Production de l'intérêt romanesque Ed, Mouton, 1973, p: 168.

(177) ميشال بيتور: بحوث في الرواية الجديدة. م.م. ص: 116.

(178) تزفتان تودوروف: الشعرية. ترجمة شكري المبخوت ورجاء بن سلامة. دار توبقال للنشر. ط.1/1987. ص: 64.

(179) نفسه. ص: 64.

(180) مصطفى الضبع: استراتيجية ا لمكان. م.م. ص 90.

(181) محمد عز الدين التازي: رحيل البحر، المؤسسة العربية للدراسة والنشر SMER، ط1983/1، ص 69.

(182) صنع الله إبراهيم: بيروت بيروت، المستقبل العربي القاهرة، ط1984/1.

(183) لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية. م.م. ص: 127.

الفصل الثاني

تشخيص الفضاء
في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»

تمهيـــــد:

يعتبر الفضاء الروائي من القضايا النقدية، التي أثارت اهتمام المنظرين الغربيين منذ السبعينات فحاولوا وضع نظرية متكاملة لكل جوانبه التي يعتبر الوصف أهمها، لأن الفضاء يشخص عن طريق هذا الوصف، ويطرح بمفرده إشكالية تتمظهر في علاقته بالسرد والاختلافات بين ما هو موصوف في الفضاء الروائي والفضاء العياني. وكذلك التطورات التي لحقت طرق تبنينه في النصوص الروائية.

لقد أنيطت بوصف الفضاء وظائف مختلفة تراوحت بين الوظيفة التزيينية والتفسيرية، وصولا به، مع التطورات اللاحقة للرواية، إلى اعتباره وصفا خلاقا يحمل معناه في ذاته، ويسهم في بناء الرواية مع المكونات الحكائية الأخرى، وقد لخص رولان بورنوف طرق تمظهر وصف الفضاء في النص الروائي بقوله: «الوصف ينطوي على اختيار العناصر، ونسب الثبات فيما بينها، وخطوط القوة التي توجه البصر والعمق الذي يمسح الأشكال، وتركيبا يفرض نسقا وإيقاعا، ونغمية خاصة، وموسيقى متناسقة أو نشازا، الروائي يستطيع اختيار وصف أماكن الأحداث مرة واحدة، أو قد يعطي الفضاء في مجموعه، كما يمكن توزيع الوصف عبر سيرورة الحكي من أجل تلطيف الإيقاع أو إدماج الشخصيات في وسطها»(1). فأصبح بذلك يتبادل التأثر والتأثير مع كل المكونات الحكائية من شخصيات وزمن وحدث كما أضحى يخلق إيقاعا في النص الروائي.

واعتبار الوصف مجرد: «زخرف من الزخارف أخل بقيمته، حيث

أن الوصف قد يحمل معاني ودلالات أبعد من مجرد تمثيل الأشياء»[2]، وهو الأمر الذي يجعله يسهم في بنينة المحكي. وقد كان الوصف في البداية مجرد وسيلة تزيينية تفصح عن مقدرة الكاتب اللغوية، وتجرده من أداء وظيفة محددة في المحكي الروائي، فظل مكرسا لذاته وليس من أجل الإسهام في بناء النص الروائي. وهذه الطريقة تؤدي إلى صرف انتباه القارئ عن الشيء الموصوف إلى الوصف في ذاته كممارسة راقية.

ومع المدرسة الواقعية، أصبح وصف الفضاء يشغل مركزا هاما، يتمثل في وظيفته التفسيرية، لأنه مكن من التعرف على تقاليد وطرق عيش مجتمع معين من خلال وصف الأثاث والألبسة والأطعمة وغيرها من مظاهر الحياة. ونجد ذلك حاضرا بقوة عند Balzac وFlaubert. وبناء على ذلك؛ جاء الوصف الدقيق للأشياء التي تحتل الفضاء محملا بدلالات خاصة ليصبح هذا الوصف حسب Flaubert: «لا يأتي بلا مبرر، بل أن كل مقطع من مقاطعه يخدم بناء الشخصية، وله أثر مباشر أو غير مباشر في تطور الحدث»[3]. فلم يعد وصف الفضاء مجانيا في النص الروائي، وإنما أصبح يحمل معنى من المعاني، ويدل عليه.

وقد احتل الوصف درجة ذيلية في المحكي الروائي خلال فترة البنيوية التي رأت بإمكانية تجاوز الصفحات الوصفية. كما أن الفضاء بصفته مكانا قد ظل خاضعا للأوصاف اللصيقة به. كل ذلك جعل هذه الدراسات تفوت فرصة النظر إلى وصف الفضاء باعتباره مؤسسا للنص الروائي مع المكونات الروائية الأخرى.

فظل وصف الفضاء مهمشا نتيجة فصله عن سيرورة الحكي، لكن جرد التراكم الروائي يجعلنا نقف على نماذج أصبح الوصف فيها يضطلع بوظائف أكثر أهمية في اقتصاد النص الروائي، وقد عرفه Ph.Hamon بقوله: «أن تصف معناه أن تنقل واقعا، بل معناه أن تبرهن على معرفتك

بالفعل البلاغي (...) أن تصف إذن هو قبل كل شيء، أن تصف من أجل غاية معينة، الوصف من ثم ممارسة نصية مسننة وقصدية ومنفتحة على فعاليات تطبيقية ملموسة»[4]. فالوصف أصبح مرتبطا بالبنيات الحكائية، وغاية في حد ذاته، فانزاح عن نقل الواقع العياني وعن المحاكاة، إذ أضحت غائيته هي التي تحدد جوهره. فنجده يمتد على طول النص الحكائي لأن البنية النصية تعتبر: «أوصافا متنكرة، فكل مجاز، كل استعارة تعتبر وصفا موجزا ومن لا يتقن الوصف، لا يتقن الكتابة. إن التخيل الشاعري يظهر بتعدد الصور، أن تصف هو أن تصور، هو أن تشكل صورا»[5]، ومن ثمة لا يتلخص الفضاء الروائي في أوصاف المشهد المكاني، وإنما يتمظهر في معناه الحقيقي باعتباره يشمل النص كله. لذلك لا يمكن تحديده في الكلمات والعلامات الفضائية، أو في الأمكنة التي تؤطر الأحداث. فجعل التحول الذي لحق النصوص الروائية الجديدة تتجه بوصف الفضاء، نحو الانزياح به عن كونه مجرد استراحة في المحكي إلى الارتقاء به واعتباره مكونا أساسيا ضمن مكونات الحكي، كل هذا أعطى مكانة خاصة للعنصر «اللازمني» (الوصف)، الذي كان مهمشا في الرواية التقليدية، التي كانت الأولوية، ممنوحة فيها للعنصر الزمني (السرد).

وقد أصبح النقد يهتم بمساهمة الوصف في تأسيس المحكي الروائي، حيث لم يعد مجرد ناقل للمشاهد الواقعية، وإنما أصبح «ممارسة نصية» حسب «Ph.Hamon»، لأنه أصبح مرتبطا بالبنية الحكائية ككل، ووصفا خلاقا حسب «Ricardou» الذي قسم الوصف إلى أربعة أقسام تتراوح بين الوظيفة الجمالية والتفسيرية، وإن كانت تتطور بتطور الرواية، وتتحول تبعا للتحولات التي تمس الخبرات الجمالية للكتاب ويلخصها بقوله: «أيؤذن المعنى المسبق بالوصف؟ إن الوصف يغدو، إذن توضيحا كاملا؛ أو قابلا للجدل، ويترجح بين الحشو والعبث.

أو يسبق الوصف معنى لا سبيل إلى دفعه؟ حينئذ يشكل الوصف مجرد مرحلة نحو معنى. وهو يوجز كأشد ما يكون الإيجاز ويضرب صفحا عنه فور أدائه المعنى المقصود.

أم هل يجري الوصف انطلاقا من معنى يظل نفسه مكتوما إلى الحد الذي لا يتجاوز فيه وضع الفرضية؟ الوصف، حينئذ، في تماسكه وعبوديته، وصف مبدع.

أم أن الوصف ينمو انطلاقا من التوجهات الشكلية؟ الوصف حينئذ، وصف خلاق. إنه يخترع عالما بكل ما في العالم من تماسك، وينزع إلى ابتعاث معنى يدخل معه في صراع. ولقد يمكن أن تقرأ الكثير من الأعمال الأدبية المعاصرة على أنها سباق باتجاه معاكس للمعنى»[6].

ومن خلال هذا التقسيم؛ نلاحظ الرؤية التفصيلية عند «ريكاردو» للوصف الخلاق الذي أصبح مهيمنا في الرواية الجديدة، لذلك يرى بأن: «المعنى ليس إطلاقا المعيار الأوحد الاصطفائي الممكن، إذ يمكننا الافتراض أن تماسك الوصف يكتسب بتوجيهات شكلية»[7]. لأن الشكل الكتابي يلعب دورا أساسيا في تشكيل الوصف، وعليه: «لا يعرف الوصف إذن، على نحو فريد، خصما ألد من صانع تماسكه: من المعنى، فإن آذن المعنى بالوصف (...) جعله متهافتا. وإن اندرج فيه (...) قطع اطراده. ومن ثم فكل حضور دقيق للمعنى؛ إنما هو حضور ناب»[8]. وهذه الرؤية استقاها «ريكاردو» من أعمال كتاب الرواية الفرنسية الجديدة وخاصة كتابات A.Robbe.Crillet.

وتأسيسا على ما سبق؛ يكون وصف الفضاء قد مر بعدة مراحل: «بدءا من رفضه الذي يكاد يكون رفضا تاما، إلى جعله تسلية مستوعبة للواقع، ومن كونه لوحة عريضة متناغمة، إلى كونه جردا دقيقا وجافا»[9]. الشيء الذي يكشف التحولات التي طرأت على وصف الفضاء عبر تاريخ الرواية وتراكماتها.

والمكان الموصوف مكانا مخترعا من قبل الكاتب، حيث يترجم من خلاله اختياراته الجمالية وخبرته الفنية لأن: «الوصف لا يخلق مكانا أو يوجده إنه يقدم مكانا موجودا، ويمكننا القول أن المكان يحرك الوصف وليس العكس، فاللغة الواصفة تنقل مكانا موجودا في خيال المؤلف أو في ذهنه، مكان موجود قبل الكتابة، إنه يبزغ بوصفه فكرة ووجودا، يسبق ماهيته وفكرة يعبر عنها صاحبها أي تدفعه للإبداع ليحتفظ بها في الذاكرة الورقية، صفحات النص السردي. تماما كما ينقل أحدهم تاريخ مكان ما»[10]. وهذا يؤكد ارتباط الموصوفات بالكتابة؛ حيث تصبح وسيطا جماليا بين الكاتب والعالم.

وقد تعددت طرق وصف الفضاء في الرواية الجديدة، فأصبحت الأحداث تتوالد وتتناسل من ثناياه، فأضحى منفتحا على تأويلات متعددة، بالإضافة إلى كونه مكن الرواية، من الانفتاح على أجناس فنية؛ كالسينما، والتشكيل، والعمارة، فاستفاد من تقنيات هذه الفنون، وهي فنون فضائية تعتمد الرؤية البصرية وتخضع لمنظور خاص ومن ثمة أصبح: «الوصف الموضوعي للأفعال، ولسطح الأشياء، يهدم الترابط الداخلي للسرد، إذ يجب الاختيار بين احترام ما هو محتمل روائيا والإخلاص لعدم الاكتراث بالواقع»[11]. وهي أمور تؤكد دور التجريب الذي انزاح عن المحاكاة، وأخلص للخط التجريبي الذي ينتهجه الكاتب.

لكن الإشكالية المطروحة هي: كيف يتحول الفضاء الموصوف في الواقع المرجعي إلى فضاء مقروء في النص؟

إن الفضاء الموصوف في النص الروائي يتمتع بطبيعة لغوية حيث: «يقرب الروائي المكان من القارئ بالوصف الذي يرسم صورة بصرية تجعل إدراك المكان بواسطة اللغة ممكنا، أو قل إن الوصف وسيلة الروائي لتصوير المكان وبيان جزئياته وأبعاده»[12]، في حين نجد الفضاء الواقعي يحال عليه

في الواقع الملموس، وهذا يجعل الانفصال قائما بين اللفظي والمرجعي حيث تبدو: «اللغة قادرة على استيحاء الأشياء المرئية وغير المرئية مثل: الصوت والرائحة. فنستطيع أن نفكر في التصوير اللغوي على أنه إيحاء لا نهائي يتجاوز الصور المرئية ولذلك يجب أن ننظر إلى الصورة المكانية في الرواية ـ أي تجسيد المكان ـ لا على أنها تشكيل للأشكال والألوان فحسب؛ ولكن على أنها تشكيل يجمع مظاهر المحسوسات من أصوات وروائح وألوان وأشكال وظلال وملموسات»[13]، الشيء الذي يؤكد قدرة لغة الإبداع على عدم الاكتفاء بنقل ما يقع عليه البصر وإنما تتجاوز ذلك إلى ما ينسب إلى المحسوسات.

ورغم اعتماد بعض كتاب الرواية التقليدية، الوصف الحرفي لبعض الأمكنة؛ والإشارة إليها بأسمائها؛ فإنها تظل مستقلة في العمل الفني عن الواقع العياني، ولا تكتسب دلالتها إلا في إطار تشابكها مع الخيوط الدلالية للعمل الفني ككل. فتتحدد وظيفتها تبعا لذلك، وتصبح محملة بوظائف مختلفة ومباينة لتلك التي كانت تضطلع بها في العالم الخارجي.

أما نقل الوصف لموصوف إلى لغة سطرية، يضعنا وجها لوجه أمام تباين ما هو يومي وملموس، وما هو موصوف ضمن النص الروائي، حيث نقف على الاختلاف بين المشاهدة المتحققة في الواقع والتصور الدلالي المتحقق من خلال النص.

وتبدو الفروقات بين العالم الموصوف، والمدلولات التي ندركها، من خلال تتبع دوال اللغة بطريقة خطية فتتخذ العلامات الكتابية، التي يترجم من خلالها الكاتب عالم الأشياء في الواقع، طابعا انتشاريا على الصفحة، حيث يصلنا الشيء مجزئا، من خلال متتالية الجمل المطبوعة، فنضطر إلى صياغة المشهد الوصفي، في حين نستطيع التقاط صورة الأشياء الواقعية في شموليتها، ويؤكد «ريكاردو» هذه الرؤية بقوله أن: «شجرة الواقع (...)

بمقتضى مقولتي المكان والزمان، حجم ولحظة، على حين أن إشارات شجرة الكتب تنتظم على سطر وفي ديمومة»[14].

ومن هذا المنطلق لا يعطى الفضاء الموصوف في النص، في زمان ومكان موحد، كما هو الأمر بالنسبة للموصوف الواقعي، وإنما من خلال تتال في الزمن، لأن القارئ لا يتمكن من إدراكه إلا بعد الانتهاء من قراءة الوصف، في حين نجد ما يعرض في الواقع تلتقطه عين الرائي دفعة واحدة.

ولذلك نجد ضرورة الفصل بين «زمن الإدراك» والتتابع الخطي لدوال اللغة. لكن إدراك الفضاء الموصوف وزمنيته لا تنتج عن الطبيعة الخطية للدوال، وإنما عن التجربة الجمالية للكاتب، خاصة وأن الأوصاف الموجودة في نص من النصوص تخضع لعملية الانتقاء المبنية على رؤية الكاتب الخاصة، حيث تطرح الإشكالية القائمة على كون السياق، هو الذي يبتعث أوصافا دون أخرى، لأن المكان، حسب شارل كريفل: «الذي يرد في الرواية، إنما يدل داخل نظام هذه الرواية. فهو لذلك تخيل، ولا يكون نظيرا على الإطلاق، للمعلومة الموضعة التي تأتي في رسالة لسانية من النوع الإخباري»[15]، ليظل الفضاء الموصوف مجرد تخيل ويبتعد عن أن يكون مشابها لما هو موجود في الواقع، فيخضع للخلق الفني والاستراتيجية التي يفرضها المبدع، وما نخبره في نص من النصوص، هو الصورة النهائية لاختياره الذي تولد عن مجموعة من الاختيارات القائمة على اللغة، وطرق البناء. فيصبح: «الطابع الشكلي لانكتاب المكان داخل مجموع النص، هو ما يبرز مضمر الأدلوجة السائدة التي تفرض رؤية معينة للمنظر الطبيعي، وللمدينة وللمسافات، أي للفضاء»[16]. وذلك ما أصبح سائدا في الرواية الجديدة التي أصبحت تهتم بالأشكال الكتابية أكثر من اهتمامها بالمضامين، لأن هذه الأخيرة مدمجة بذكاء في هذه الأشكال، ويستطيع القارئ استنباط

ما يهدف الكاتب إلى قوله من خلال الشكل الكتابي فيظل تفسير القارئ نسبيا، وتظل الرواية منفتحة على القراءات المتعددة.

وتتغير دلالة المكان في النص الإبداعي عنها في الواقع، مترجمة توجه الكاتب ورؤيته الخاصة، لأن تعامله مع اللغة يجعل أوصاف المكان تنزاح عن دلالاتها الأصلية، مخضعا إياها لإيديولوجية معينة ولخبرة جمالية خاصة.

وقد لخص «كولدنستين» طرائق وصف الفضاء بقوله: «يختلف تشخيص الفضاء تبعا لطرائق الوصف التي يختارها الروائي؛ فقد يكون بانوراميا، أو أفقيا أو عموديا (ينظر الروائي بعيني ملاحظ ينظر حواليه، ملتقطا المحددات والجزئيات، من أسفل إلى أعلى، ومن أعلى إلى أسفل) وقد يكون وصفا سكونيا أو متنقلا بحسب ثبات نظرة الشخصية أو حركيتها، مستكشفة ما يحيط بها. قد يقتصر الروائي بالوصف على شبكة من الجزئيات المميزة، متوقفا بنظره عند بعض العناصر الوصفية. وقد يأتي الوصف أشبه بعمليات ضبط الصورة، وقد يأتي على هيأة رسم منظوري؛ تتضح فيه مقدمة الخشبة، في جلاء، فيما تظل الخلفية مموهة»[17]، وهذه الطرق الوصفية نجدها سائدة في الرواية الجديدة سواء الفرنسية أو العربية.

وبناء على ما سبق؛ يفرض السؤال التالي نفسه: ما هي طرائق الوصف التي اختارها الخراط لتشخيص الفضاء في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»؟ وما هي الوظيفة الجمالية والفنية التي يضطلع بها مكون الوصف في هذه الرواية؟ وهذا السؤال المركزي تتفرع عنه أسئلة أخرى وهي: هل الوصف يعتبر زائدا في النص الروائي الخراطي ويتلخص في ملء الفراغ الموجود بين الأحداث، ويمكن القفز عليه دون أن يؤثر ذلك على مسار السرد؟ وهل يقتصر دور الوصف على التزيين والتوشية، فيكتفي بنقل المشاهد دون التوغل في الإحساس الذي تضفيه الذات على

الموصوف؟، وما هي الانزياحات التي تم تحقيقها عن الرواية التقليدية من خلال وصف الفضاء والأشياء؟ وما هو الدور الذي أنيط به للمساهمة في تأسيس الحكي؟

وكيف استطاع الكاتب الاستفادة من تقنيات الفنون البصرية، كالتشكيل، والسينما، والعمارة في تشخيصه لهذا الفضاء؟ أو تأكيد مقولة العبور الأجناسي في روايته خاصة وأن هذا العبور سمة من سمات الرواية الجديدة.

I- ثنائية النور والعتمة:

بما أن إدوار الخراط، يسعى إلى الانزياح، عن الأشكال الروائية التقليدية، لتحقيق خصوصية أعماله الروائية، عن طريق تجريب طرق جديدة للتعبير، فإنه يجعل الفضاء الروائي نفسه. خاضعا لقانون التجريب، الذي ينتهجه. ولذلك أصبحت الأحداث في رواياته، تتولد عن وصف المكان لا العكس، فالأحداث والذكريات نفسها، تنطلق من المكان.

فلم يعد الشكل الفضائي خاضعا لقانون الرواية التقليدية، وإنما أصبح منزاحا ومحرفا عنه: «والتحريف مفروض كالقدر على الفنان الذي أغلقت أمامه أبواب جميع المعالجات الكلاسيكية. ولكن التحريف في الوقت ذاته هو بمثابة حرية لفنان العصر»[18]. وبهذا يبدو أن ديدن الفنون، بصفة عامة، هو التجاوز والتحريف، لما هو سابق، عبر سيرورتها الدياكرونية، وذلك، حتى تتمكن من التعبير عن العصر، الذي ينتجها.

ويتمظهر التجديد الذي عرفته الرواية الجديدة، في الاهتمام بالمكان، لأن الخراط في تناوله لأشكال المكان، انزاح عن الأشكال التقليدية، وأصبح وصف الفضاء، قائما على المعرفة، وليس على المشاهدة، فترجم معرفته

بالفنون، كالسينما والعمارة والتشكيل، حيث يبدو الفضاء الموصوف وكأنه من خلق فنان تشكيلي، أو مهندس معماري. فتتبدى من خلال الأوصاف ثقافته الموسوعية، ومعرفته الخاصة، بالتشكيل والمعمار والموسيقى والمسرح، وغيرها من الفنون. ومن ثمة نجده في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» يقتفي آثار الفنانين، لإبراز تقاطيع المكان، فيجعلها خاضعة، لنوع من ثنائية النور والعتمة.

فهل نجح من خلال هذه التقنية، التي توظفها في الأصل السينما والتشكيل، في جعلها مستوعبة من قبل الكتابة الروائية، التي تخضع للغة الكتابة بالدرجة الأولى؟ وهل توظيفها لإبراز تفاصيل الفضاء وإخفائها قد مكنه من منح النص خصوصيته؟ وكيف تمظهرت هذه الثنائية في اتصالها وانفصالها؟ وما مدى تأثيرها على سير المحكي وعلى محفل التلقي؟

I ـ 1 ـ بين الظل والضوء وبين النور والعتمة:

يقوم النور والعتمة والظل والضوء، بدورين متناقضين، في تشكيل أجزاء المكان المشخص في الرواية. حيث تعمل أحد عناصر الثنائية الأولى على كشف الفضاء، في حين يعمل العنصر الثاني على إخفائه، ويلعب العنصر الأول دورا وظيفيا، وتأسيسيا يتمظهر في كشفه لمؤثثات المكان، والشخصيات التي تحتله. أما الثنائية الثانية فإنها تعمل على كشف المكان من أحد جوانبه في حين يظل الجانب الآخر ملتبسا وغير محدد تماما فيمنح المشهد جماليته.

وما يسترعي الانتباه، في توظيف تقنية النور والعتمة، هو مباشرتها في معناها الطبيعي، أي جعل الأشكال والأحجام خاضعة للخفاء والتجلي. وبذلك فإن: «النور بمعناه البدائي أي في حالته الطبيعية، يعطي الأشياء لمعانها ويمنحها الظهور. إن النور، بمعناه المادي، إذن، إخراج الأشياء من

التحجب والخفاء»[19] وانسجاما مع هذا التصور، فإن النور يقوم دائما بوظيفة كشف الأشكال، ويتم توظيفه لإبراز تفاصيل الفضاء، في الرواية ويمكن المتلقي من الوقوف على الجمالية المتحققة عن طريق هذه التقنية.

حيث نجد: «الضوء في الرواية كما في الرسم، يقطع الكتل والأحجام أو يخلطها ببعضها، ويغير من المنظورات والألوان»[20]، لأن الأشكال المبأرة في النور تبدو متجلية للرؤية في حين تتخفى تلك التي تقع في العتمة، أو يشحب ظهورها إذا وقعت في الظل، ولتأكيد هذه الرؤية نسوق المثالين التاليين:

مثال1: «يتدفق النور من شبابيكها الزجاجية العالية المطلة على المنور، وعلى الجانب الآخر أبواب الغرف الخشبية الضخمة المصاريع مغلقة على أسرارها» (الرواية ص 25).

مثال2: «النهار الخام المصفى يضيء بوضوح وسطوع جانبها الأيسر، وأنا داخل كله، أما جانبها الآخر فيقع في نوع من الظل المنور المشع من انعكاس ضوء الظهر على الحائط الأبيض والأبواب البنية الخشب» (الرواية ص 25).

إن إجراء وصفيا من هذا القبيل، يجعل وصف المكان والشخصية خاضعين لثنائية النور والعتمة والظل والضوء، حيث لا يستطيع السارد تبئير هاتين الثنائيتين في كليتهما، وإنما يبدو موضوعيا وغير كامل المعرفة بهما، حيث يرصد الجزئي الذي يكشفه النور ويصف الأشكال كما تبدو في الظل أو ينفي ما يوجد في العتمة. ونجد هذا النوع من تصوير الفضاء الذي يضفي جمالية خاصة على المشهد الموصوف، والقائم على ثنائية الخفاء والتجلي حاضرا في الرواية العربية الجديدة. وهذا ما يؤكده المثال التالي: «كانت القاعة معتمة: ضوء العصر، حين تهتز شجرة عتيقة أمام النافذة فتنثر الظل والضوء يتبعثر فوق الأرض السمراء فتنفذ خلال القضبان مع

دفقات الهواء الرطب»[21]، وهذا يؤكد مقولة العبور الأجناسي التي عرفتها الرواية العربية الجديدة.

ويبتعد إدوار الخراط، من خلال الأمثلة السابقة، عن التورط الذاتي ليكشف عن استيحاء تقنيات السينما والتشكيل لوصف الفضاء، ويبدو البعدان المعروفان بـ«الطول والعرض» واضحين في المشهدين، كما يغيب العمق، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على غياب العمق في واقعنا العياني الذي يميزه التسطح. كما أن هذه التقنية تمنح الفضاء الموصوف والنص الروائي جمالية خاصة، وتمنح التلقي متعته، كما تفصح عن اهتمام الذات بالأعماق، لأن الكتابة الجديدة تلمح ولا تصرح وتهميشها للعمق في الرواية إشارة مبطنة إلى اهتمام الذات به.

كما أن ثنائية النور والعتمة وثنائية الظل والضوء تحددان المكان وتضفيان عليه جمالية خاصة مستقاة من البديع الذي يعرف حضورا قويا في تشكيل المكان، حيث نجد المقابلة بين النور والعتمة والظل والضوء، كما نجد تناقضا بين وظائف مكونات الفضاء الموصوف. فأحدهما مصدر للنور بينما الثاني مصدر للظلمة. وهذان المصدران هما، الزجاج والخشب، فإذا كان الأول يسرب النور الخارجي إلى الداخل، فإن الثاني في المقابل يكتم ما بداخله ليظل سرا من الأسرار وسابحا في عتمة محققة.

وينطبع الفضاء الذي يقع بين ثنائية الظل والضوء بنوع من السكونية التي تعرفها اللوحة، وهو سكون أصيل وبنوع من تدرج النور من الخفوت إلى الوضوح وهي تقنية يوظفها الرسامون في لوحاتهم. وبما أن اللوحات في الواقع يبدو فضاؤها ثابتا، فإن الشخصية تنحو نفس المنحى، حتى أن الموديل[22] أصبحت جزءا من الفضاء الموصوف حيث لا تأتي بأية حركة، وإنما بدت في وقفتها ساكنة وخاضعة لنوع من ثنائية الظل والضوء، ويعتبر: «الظل حدا ملتبسا يؤلف بين الضوء والعتمة، يستحث الذات للسكن داخل

فضاء يتحول فيه الفعل إلى مجرد تأمل»[23]. وهذا ما يقوم به السارد إنه متواجد خارج إطار اللوحة لأنه يقوم بدور المتأمل للمشهد فقط.

ويبدو الكاتب متأثرا بفن الرسم وبالتصوير السينمائي، لأنه يصور المشاهد عن طريق الظلال والأنوار،ويبئر الشخصية في سكونها، فأصبح بذلك: «يتناول ذكر الأشياء في مظهرها الحسي ويقدمها للعين، فيمكن القول إنه لون من التصوير(...) يخاطب العين أي النظر ويمثل الأشكال والألوان والظلال»[24]. وعليه، فقد غابت الحركات والأصوات وبدت مكونات المشاهد ثابتة، وتجنب السارد إسقاط ذاتيته عليها، الشيء الذي جعلها تتسم بجمالية خاصة، حيث أصبح القارئ: «من الأهمية عنده أن يستعير بدوره منظورا خاصا به في قراءته لأوصاف الروايات على اختلافها»[25]. هذا المنظور الذي أضحى ناتجا عن كون الكتابة الروائية قد أصبحت تلمح ولا تصرح من خلال استعارتها من الفنون البصرية. ونجد ذلك حاضرا في رواية «أيام الإنسان السبعة» لعبد الحكيم قاسم: «ينتشر على الحيطان المبيضة نور الفانوس الأصفر الكابي تصحو النقوش والزخارف وتتكمل بقطرات لامعة من الضوء وترتسم على الأرضية المبلطة دائرة كبيرة من الظلال تروح وتجيء متأرجحة مع اهتزاز الفانوس»[26]، لقد أضفى النور والظل جمالية خاصة على المشهد الموصوف ويبدو تأثير الفن التشكيلي واضحا.

ومن ثمة؛ تجعل هذه التقنية الفضاء الموصوف خاضعا للتقاطعات، وتلائم الفضاءات الداخلية والأزمنة الليلية، لأنها وحدها التي تمكن من اللعب بثنائية النور والعتمة والظل والضوء.

وتبدو طريقة وصف الفضاء مقدمة على الأشياء الموصوفة، حيث نجدها تخضع لاهتمام المتلقي لأنها أضفت على النص جمالية خاصة، نتيجة التمكن من اقتفاء آثار الفنون البصرية.

I ـ 2 ـ عمـق الأمكنـــة:

إن السارد لا يعرض المشاهد الموصوفة في اكتمالها، وإنما يعتمد لعبة النور والعتمة لكي يتبدى جانب ويتخفى آخر.

ولتأكيد هذا لتقابل في نفس المكان، يسجل السارد هذين المشهدين اللذين يفصحان عن كون النور المتسرب إلى عمق الأمكنة، أو من عمق الأمكنة في الزمن الليلي، يجلي المكان ويغيب العتمة ولو جزئيا.

مثال 1: «كانت البروجيكتورات الضخمة تلقي بأضوائها الساطعة فتنعكس من على خشبة المسرح وتنفذ من بين أستار الكواليس الجانبية تلقي خطوطا عريضة حالكة السواد، كأنها قضبان حديدية غليظة نائمة على الأرض، وخطوطا ناصعة النور تغشي البصر في العتمة الجانبية» (الرواية ص 54).

مثال 2: «كان النور يبدو لي خطا أنيسا من تحت الأبواب الموصدة» (الرواية ص 72).

تبدو مفردات المشهدين، وقد اتخذت شكلا مكانيا، حيث يصبح الجوهري فيها: «ليس الحدث ولا الشخصيات ولا الزمان، بل الجو والمكان، والراوي الذي يراقب المكان هو صانع الحدث وصانع الزمان نفسه، كل مفردات العالم القصصي تأخذ شكلا مكانيا، حتى مؤشرات الزمان نفسها تتحول إلى مؤشرات مكانية، النور الساطع، والغبشة والعتمة، والظلام كلها مؤشرات زمانية لكنها محسوسة بالبصر»[27]. فيصبح تعامل القارئ مع المشهدين الموصوفين، كتعامل المشاهد مع اللوحة التشكيلية، يحاول استنطاقهما واستكشاف تفاصيلهما عن طريق إخضاعهما للرؤية التأملية، والوقوف على التفاعلات بين النور والعتمة.

وقد صور المشهدين في زمن ليلي فأصبح النور الذي يقتحم العتمة

مـن خـلال شـقوق الأبـواب؛ أو مـن بـين الأسـتار، يمـنـح المشهد خصوصيته وجماليته. وبذلك تكشف ثنائية النور والعتمة عن ولع الذات بالخفي؛ حيث تتجاوز المحسوس إلى المجرد؛ وتعبر بالمحسوس عن المجرد، فيتم بذلك: «تجاوز القيم العيانية المحسوسة التي يمكن تلمسها في المكان، إلى قيم تجريدية وذهنية وروحية»[28] إنه توق للخفي ولعمق الأشياء والعالم أي إلى المطلق.

ومن ثمة يبدو المشهد الأول عبارة عن لوحة مخططة بالسواد والبياض، وهذا يعيدنا إلى الاتجاه التجريدي في التشكيل: «حيث سيادة الشكل واللون وغياب الموضوع»[29]. إنه نوع من الاهتمام بالخطوط والأشكال الهندسية من أجل تكسير الواقع والتعبير عنه ببدائل مستعارة من فنون أخرى. فنكتشف غياب النتوءات وغيرها من الأشكال، فيبدو المشهد في بساطته وتسطحه وجماليته المتولدة عن ثنائية النور والعتمة عاكسا تأثر الخراط بالفن التشكيلي وبالفن العربي والزخرفة العربية القائمة على تكرار شكل هندسي محدد فيصبح بذلك: «الفن إعلاء لما هو حسي للوصول إلى ما هو مطلق، عن طريق ربط حركي بين اليومي والمطلق، بين الحسي والمجرد»[30]. وهي تقنية انزاحت بالوصف عما هو مباشر، حيث أصبح يتم من خلال وصائف جمالية وفنية.

وهذا النوع من التصوير للفضاء كما في الفن العربي واللوحة التشكيلية التجريدية: «يدفع بفضول المتلقي إلى طرح العديد من التساؤلات، لأنها تحمل لغز الخطاب الفردي لا الجماعي، لذا نجده يبحث لنفسه عن قراءة شافية، أو منفذ يفضي به إلى فهم مغزاها»[31]. وهذا يضعنا أمام كتابة إشكالية تحاول التملص من الطرق التقليدية في تصوير الواقع. خاصة مع تداخل الرواية والسينما والتشكيل والمعمار وغيرها من الفنون حيث: «لم تعد تتمثل الأهمية عند الكتاب في «الواقع الموضوعي»

ولكن في الإدراك والإحساس بالواقع الذي أصبح متشذرا ومتعدد الأشكال، وملتبسا، وفي أغلب الأحيان مخيبا، حيث أصبحت الذكريات والأحاسيس تشارك في استحضار واقع مهم»[32].

فأصبح المكان لا يستحضر بطريقة مباشرة ومبتذلة؛ وإنما عن طريق التقطيع المشهدي لفضاءات متعددة. ويلتقى الخراط مع كتاب الرواية الفرنسية الجديدة، وبالخصوص مع Alain Robbe-Grillet الذي يقتصر الوصف عنده: «على الخطوط بالغة الاستقامة التي تبرزها هندسة العمارة وتعارض بين الظل والضوء»[33]. فتبدو الخطوط الهندسية في المشهد الموصوف مؤكدة رفض: «الفصل بين ما هو حسي، ويومي، وبين ما هو مطلق، بين ما هو تشكيلي جمالي، وما هو تطبيقي نفعي، بل رفض أن يكون الفن مجرد نقل للواقع؛ أو تسجيل له، أو محاكاته»[34] وهي تقنية مكنت الخراط ومعه كتاب الرواية العربية الجديدة من الابتعاد عن النقل الحرفي للواقع وفعل ذلك عن طريق وسائط جمالية مختلفة، بالإضافة إلى استثمار الروائي لتقنيات الفن العربي القديم والتشكيل. وأيضا : «المعطيات الجديدة في الفيزياء لمجرد إنشاء الجماليات البصرية أو الإيحاء بها»[35]. ويحضر ذلك في الرواية العربية الجديدة التي أضحت متأثرة بالفنون البصرية ومنها رواية «شطح المدينة» حيث نجد وصف المكان يتم من خلال لغة هندسية تنظمه تنظيما خاصا : «يتطلع إلى الواجهة: نوافذ مستطيلة مؤطرة بزخارف جصية، تتخلل الفراغات تماثيل صغيرة وزهور حجرية، يجتاز الرصيف بلاطه مربع مصقول، ما بين جدران البيوت والأقواس الحجرية ممر طويل»[36]، ونجد تأثر الغيطاني بفن العمارة، وبالخصوص العمارة القديمة، في جل أعماله ومنها «الزيني بركات» حيث تحضر الهندسة والعمارة من خلال التقسيمات الهندسية للعمل الروائي حيث يقسم الرواية إلى سرادقات متجاورة توحي بمساحات مكانية تتجاور فيها الأحداث،

ومساحات زمانية تتوالى فيها السرادقات، وهذا يحيل على العبور الأجناسي في الرواية العربية الجديدة.

ونجد في المشهدين السابقين عند الخراط، النور يتسرب من عمق الأمكنة، أو إلى عمق الأمكنة في زمن ليلي حيث: «يتسم فضاء الليل بكونه لا يخضع لظلمة كاملة، فهو دائما مضاء إما بنور القمر، أو بإشعاعات الغبار اللامع، أو بتلك النجوم التي تثقب رداء الظلام. فيظل الليل رقعة مناسبة لممارسة لعبة الضوء والظل التي تماثل اللعبة السينمائية»[37] لتصبح بذلك أوصاف المكان نابعة من تقابل النور والعتمة:

خطوطا عريضة حالكة السواد ≠ خطوطا ناصعة النور.

وهذا التقابل يبدو للعين الساردة التي تسعى إلى إحداث منظور خاص للفضاء الذي في إمكاننا تسميته «المنظور الليلي»، حيث نجد الذات تبئر المكان في زمن ليلي، هذا الزمن الذي يختفي ليصبح محسوسا عن طريق المشاهدة في خضوعه لثنائية البياض والسواد. لأن هذه الذات تجلي المشهد بقدر ما يسمح به النور المقتحم للظلمة، ويستثمر الروائي عناصر الفيزياء وتشكيلاتها، في تشكيل الفضاء المتخيل من ظلال وحركات، وذلك بإظهار المكان والكشف عن صفاته، فالأشياء تبدت تحت تأثير الإضاءة. فيجد القارئ نفسه مدعوا لاكتشاف الفضاء الموصوف عن طريق منظوره الخاص. ويظل احتفال الكاتب بعمق الأمكنة المعتمة، يترجم تركيزه على المعتم والخفي واللامرئي، فنجد: «بين الضوء والعتمة فسحة غير قابلة للاختزال. لكنها مؤثثة بحالة وعي يسعى بإصرار شبيه بالعجز إلى إفراغ ذاته قصد القبض على كينونة متعذرة على التجلية الكافية»[38]. وهو الخط الذي تنتهجه رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» برمتها، حيث نجد الأمكنة الموصوفة تتموقع بين العتمة والنور، لكن ما يلاحظ على العمل الكلي هو سيطرة عالم العتمة وتقلص عالم النور.

والمغزى الروائي يتمحور حول تلك العتمة التي تسيطر على اللاشعور، وعلى الحلم والذكريات الطفولية، والرواية برمتها تعبر عن توق الذات إلى هذا العالم المعتم، الغائب عن واقعنا، عالم المطلق، لكنها تظل دائما دونه. إن الاهتمام بالعتمة على حساب النور يعتبر في بنيته العميقة، رسما للشوق إلى العالم المطلق الذي لا يمكن الوصول إليه إلا بالحلول الكامل. لأن عالم العتمة أو المطلق، لا تستطيع اللغة التعبير عنه، فجاءت الفضاءات المشخصة والواقعة بين النور والعتمة تعبيرا مجازيا عن التوق إلى هذا العالم المتأبي، والذي يشكل حلم الذات وسعيها الدائم المقيم ردا على الغربة التي تعيشها في الواقع.

I ـ 3 ـ سيادة العتمة:

إن العتمة تغييب الفضاء وتلفه بالغموض، وتكشف عن أهمية النور، خاصة وأن: «الظلمات تعتبر في متخيل الإنسانية عدما مطلقا. فالظلام المحيط بالأرض والذي يحاول العلم جاهدا إقناعنا بعدم وجوده؛ لا يبرح مخيلتنا أبدا، بالنسبة إلى العين، من حيث أنه يمحو كل شيء ويؤسس العماء المطلق»[39]. وبما أن المكان الموصوف خاضع للرؤية البصرية، فإن ما يقع منه في العتمة يظل مغيبا وعدما. وقد تستطيع مخيلة القارئ تأسيسه، أما السارد فيظل محايدا، فلا يبئر إلا ما تقع عليه عينه الواصفة، حيث يبتغي من وراء الإشارة إلى الأعماق المعتمة إثارة مشاعر التساؤل وحب الاستطلاع لدى المتلقي، كما يحاول استحداث عمق متخيل لأن: «الفن دائما شكلا من أشكال التوغل في الأعماق والبحث عن مكنوناتها بشكل عام، ولم يخرج تشكيل المكان الروائي عن هذا الإطار»[40] ويتجلى ذلك من خلال المثالين التاليين:

مثال1: «الترامويات (...) تمضي وهي تصلصل بين الأعمدة المربعة المتينة الحجر إلى عتمة داخلية متخيلة» (الرواية ص 57).

مثال 2: «الأبنية الراسخة تبدو ثقيلة ومغلقة وجدرانها السميكة لا منفذ منها وطأتها لا تحتمل» (الرواية ص 12).

إن مؤثثات الأمكنة المعتمة تظل مغيبة عن المشهد، لأن السارد يبدو موضوعيا في تبئيرها، فينزاح بذلك عن المنظور التقليدي الذي يجعل السارد كلي المعرفة أو مهتما بسطوح الأشياء كما هو الأمر عند كتاب الرواية الجديدة، فنجد: «مقاطعة السطح بأعماقه الممكنة والواقعية والمستحيلة أحيانا، لما في ذلك من إسهام كبير في خدمة آلية التخييل»[41]. لأن انمحاء ملامح الأشياء خلف ستار العتمة يستثير الأحلام والتخيلات.

وهذا النوع من تقديم الفضاء يلتقي مع مشاهدة لوحة تشكيلية، لأن الذات لا تئبر إلا ما يقع عليه بصرها ولا تتجاوزه، كما نجده يرفع من حدة التشويق لدى القارئ الذي يشارك السارد تأمل الفضاء ويشحذ مخيلته، من أجل تخيل الفضاء المتخفي خلف ستار العتمة لأن: «من صفات الكائن العاقل، أن يستثمر عقله، ويميل إلى استكشاف ما يستتر أمام الوعي، فيحاول البحث والتنقيب في الأعماق التي يمكن أن ينتشر منها»[42]؛ لتتعدد بذلك أشكال الرؤية المكملة للمكان الموصوف بتعدد القراء. لأن عدم تحدد معالم المكان المغيب، تدفع القارئ إلى إعادة بناء معالمه ومؤثثاته، عن طريق الذاكرة والتخييل.

I ـ 4 ـ النور كاشفا للأشكال:

يعمل النور على كشف الأشكال التي تخضع له، وذلك بمنحها إمكانية الظهور ومن ثمة: «لا يكتسب الشيء قيمته إلا بكمية الضوء المسلط عليه، ذلك أن الأحجام لا تظهر، سواء أكانت في الطبيعة أم في الفن، إلا بوجود الضوء، وإذا أراد الفنان تمثيل منظر معين (...) فإن الضوء يلعب دورا هاما في إبراز الكتل والأشكال، وهكذا يظهر النور وكأن به سلطة مطلقة»[43]. وسلطته هذه تتجلى حين يطرد الظلمة بصفة كاملة عن

الأمكنة المعتمة فتصبح في متناول الرؤية البصرية، بعدما كانت تغيبها الظلمة: «كان الناس حولي والأنوار من سقف النفق متتابعة ومحددة ومجسمة، وكان النفق يدخل بي ويغوص في قلب صخر الجبل،منيرا جدا ومدورا ولامع الجدران» (الرواية ص 36).

إزاء هذا الوصف للشكل الهندسي للنفق «الاستدارة» وطبيعة جدرانه «لمعانها»، ما كان السارد يستطيع رؤيته واستكشافه لولا الإضاءة القوية التي تغمره، لأنه بطبيعته فضاء مظلم. ولا يمكن كشف تفاصيله وأشكاله إلا عن طريق النور. وبعبارة أخرى يمكن تغييب هذه التفاصيل إذا تم تغييب النور الذي يحتل وضعا اعتباريا يتجاوز وظيفته الأصلية، التي هي كشف الأشكال إلى إكساب النص الروائي جمالية خاصة نتيجة تمظهره من خلال اللغة، حيث يصبح المكان الموصوف: «منطلقا للرؤية البصرية المتخيلة، أي الرؤية القبلية، إذا صح التعبير محرضا لهذه الرؤية وخالقا لمناخاتها الملائمة وتوجيهها لاختيار بعض قطع الواقع والاقتصار على التحليق في دراما جمالية»[44]، هذه الدراما التي تمظهرت من خلال الأوصاف التي مكنت منها الإضاءة التي كشفت تضاريس النفق.

وقد تم الانزياح بالنفق عن طبيعته الأصلية، المرتبطة في وجدان المتلقي بالظلمة الشاملة والغموض، حيث يصبح تجليه عن طريق النور وكشف تضاريسه كاشفا عن التواشج والترابط بين الوجود المباشر للمكان وطريقة استحضاره الفني. الشيء الذي يكشف عن توجهات الكاتب الذي يجعل من وصف المكان وسيلة ينزاح بها عن العادي والمبتذل، ويختلق فضاءات لم تتعودها حساسية القارئ.

كما أن الوصف يفسح المجال لتفسيرات أخرى تتمثل في اعتبار تجلية فضاء النفق محاولة لكشف السري والخفي، وحنين إلى عالم الأعماق من ذواتنا، والذي يظل مستعصيا على التملك.

لكن النور لا يكون دائما منوطا به كشف الأشكال كاملة، لأن الذات في بعض الأحيان، تلتجئ إلى التقليص من وظيفته. حيث يتمكن من كشف الأشكال، التي تشكل المكان بطريقة تامة فيظل ملتبسا. ولا يستطيع المشهد المتأمل أن يمنح للذات كل تفاصيله وأشكاله: «الأنوار الصفراء تتخايل بين هذه الركامات، تخبو وتشتعل بضعف من جديد في ممرات ضيقة» (الرواية ص 52).

إن شكل الفضاء لم يتحدد بوضوح وما استطعنا معاينته هو ضعف الأنوار في الممرات حيث تم تغييب الألوان والأشكال نتيجة ضعف الإضاءة، الشيء الذي يكشف عن تحكم النور في كشف المكان، وكذلك عن توجه الكاتب الذي يظل موضوعيا في تبئيره، فلا يضفي ذاتيته. وبالتالي يظل المكان خاضعا لسلطة النور ولرؤية السارد الحيادية.

I-5- ثنائية الخفاء والتجلي:

إن الخراط في توظيفه لثنائية النور والعتمة من أجل كشف الفضاء أو إخفائه، يفصح عن كونه لا يتوسل بمقترحات جمالية تقليدية من أجل تبئير الفضاء. فلا يجعل منه مجرد إطار للأحداث، وإنما يجعل هذه الرؤية خاضعة لرؤية فنية وصياغة أسلوبية، تنزاح بهما عن التناول العادي؛ إلى الاستعارة من تقنيات أخرى، كالسينما والتشكيل، فيؤكد على العبور الأجناسي بين مختلف الفنون. حيث نجده في توزيعه للنور والظلمة يحصر الفضاء ضمن رؤية تنظيمية خاصة تهدف إلى جعله «فضاء لوحة» كما يؤطره ويجعله ثابتا وسكونيا يتمتع بما تتمتع به الصورة السينمائية واللوحة التشكيلية، فيجعل الإضاءة بين غيابها وحضورها تتحكم في رؤيته بطريقة خاصة من قبل المتلقي. لأن المشاهد الخاضعة للنور والعتمة تبدو عناصرها مبعثرة ومتشظية فتتطلب إعادة تنظيمها وترتيبها الذي يتساوق مع محفل

التلقي، لأن هذه المشاهد رغم استعارتها لتقنيات التشكيل والسينما تظل اللغة هي التي تشكلها، حيث يصبح القارئ مطالبا بتحويل المشهد المكتوب إلى لوحة بصرية متخيلة عن طريق نسج مكوناتها المعروضة في النص من خلال منظور السارد الخاص، لأن المشاهد التي تتحكم فيها، ثنائية النور والعتمة لا ترتبط بسير السرد، وإنما يطالب القارئ بتفسيرها، وإكسابها جماليتها، والربط بين مكوناتها من خلال منظوره الخاص.

فتكتسب المشاهد جماليتها في بعدها العلائقي الشمولي، أو في تفاعل النور والعتمة، لأن المعنى لا يتلخص في العناصر والأشكال في انفصالها، وإنما في اتصالها وتكاملها تماما كما يحدث في اللقطة السينمائية أو اللوحة المؤطرة.

ولم يعد الكاتب مطالبا بتفسير المشهد، وإنما أصبح مطالبا بتركيز اهتمامه على طريقة توزيع المكان الذي يخضع لسلطة النور والعتمة، فيفرض المستوى البصري لكشف الفضاء وينجح في جعله خاضعا لحدود الفن التشكيلي، الذي يتغيى مخاطبة التأويل البصري للمتلقي.

وهذا يجعلنا نقف على افتتان الخراط بالمعتم والخفي، وبما يخلقه النور من أثر على الأشكال وعلى هذا الخفي، حيث يمكنه من خلق مواضيع تراها العين وتخضع للمنظور الحسي. كما تخلق شوقا وتعطشا لاستكشاف المتخفي خلف حجاب العتمة الذي يفصح عن رمزية المشهد وإيحائيته.

ويجعل الكاتب من العتمة عنصرا دالا فتصبح نتيجة ذلك أرضية متمكنة من تنظيم عالم كامل وفق منظوره الخاص. فيتحول المشهد العادي إلى واقع جمالي منزاح عن المحاكاة فيتلبس بشعرية خاصة تشكل دعامة للرؤية الإبداعية.

ويصبح الخفاء والتجلي، مطلبا جماليا ودلاليا في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» لأن: «الإخفاء الجزئي تقنية قد تكون جذابة وشائقة

ومثيرة، وأن السفور الكامل والعري التام - في القص أيضا كما في غيره - قد يكون منفرا أو مملا على الأقل»[45]. ورؤية الكاتب هذه تدفعه إلى جعل مكونات الفضاء المشخص تخضع لسلطة الخفاء والتجلي عن طريق تقنية مستوحاة من التشكيل والسينما، ومتحررة من التقنية التقليدية التي تصف الأشياء والمشاهد بطريقة مباشرة.

ومجمل القول: إن الكاتب من خلال هذه الرؤية قد نبذ المبتذل والمباشر في تناول الفضاء. فمكننا ذلك من الوصول إلى النتائج المترتبة عن هذه الثنائية والمتمثلة في:

1- تمكين النور والعتمة من تجسيم الأشكال الهندسية المتباينة بكل أنواعها (الدوائر، الخطوط...) وهذه تقنية مثيرة وجذابة، لتمكينها المكان من اتخاذ شكل خاص فتضفي عليه شعريته.

2- مراوحة مؤثثات الفضاء بين الخفاء والتجلي، أو جعلها في تجل كامل؛ أو خفاء كامل، فيتم تمثيل الفضاء من خلال هذين المكونين وتجاوز التناول الاستهلاكي أو طابع المحاكاة.

3- الاهتمام بالهامشي وغير الملتفت إليه في الواقع العياني وتمتيعه بجمالية خاصة عن طريق إخضاعه لثنائية النور والعتمة.

4- استغلال تقنية الظل والضوء التي يوظفها الفنانون التشكيليون من أجل منح الأشكال والأحجام أبعادها الخاصة، فنجد خضوعها للرؤية البصرية رغم كون اللغة هي التي تكتب تفاصيلها.

ومن ثمة؛ يرفع خضوع المشاهد الموصوفة لثنائية النور والعتمة من قيمتها الجمالية، كما يدفع القارئ إلى المشاركة في إبداع النص.

وتتعدد طرق تشخيص الخراط للفضاء وتتنوع، ويهدف من وراء ذلك إلى جعل هذا الفضاء يحتل مركزا بؤريا في النص الروائي فيعمل على إثرائه وعلى خلق الإدهاش على مستوى محفل التلقي، فيستمر

تأثره بالفنون البصرية، لكن بطريقة مخالفة لما سبق، فيقوم بتأطير الفضاء الموصوف. والسؤال المطروح هو: كيف تم ذلك؟ وما هي الإضافات التي أضافتها هذه التقنية للرواية على المستوى الجمالي والدلالي؟

II- وصف الفضاء المؤطر:

من المؤكد أن أبرز تغيير طرأ على وصف الفضاء في الرواية العربية الجديدة هو الانزياح به عن كونه استراحة في المحكي، يستطيع القارئ القفز عليه، إلى اعتباره فاعلية نصية تسهم في تأسيس المحكي كما تمتزج به الأزمنة.

ويطبع العناصر الوصفية في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» التنوع المتمثل في وصف الأمكنة والأجساد والنور والعتمة وغيرها من الحالات. وكل ذلك ضمن طرق كتابية متنوعة ومتشاكلة، لكنها في نفس الوقت تحقق نوعا من الانسجام والتآلف في بنية المحكي، حيث نجد تداخل الواقعي والمتخيل المبنيين من خلال لغة تتراوح بين النثري والشعري.

ومن الطرق التي لجأ إليها الكاتب لتشخيص الفضاء، نجد: «تأطير الفضاء» وهي طريقة تقوم على «النظرة الواصفة» كما يسميها PH.Hamon حيث يكون المكان الموصوف عبارة عن مشهد أو لوحة[46]. ويتطلب هذا النوع من الوصف نظرة محدودة تقتصر على بعد هندسي محدد يكون تحت الرؤية البصرية للسارد أو الوصف، وإطارا صارما يتمثل في إطار النافذة أو الشرفة، يمكن الواصف من التحكم في المشهد الثابت، وذلك يبرز مدى استفادة الرواية من الفنون البصرية وبخاصة فيما يتعلق بالرؤية المنظورية للفضاء التي نجدها توظف تقنيات التشكيل والسينما، وقد تطورت هذه

الأخيرة: «في تقاطع مع الرواية والرسم والتصوير، وبذلك يجب العودة إلى بعض الاصطلاحات كالمنظور عن قرب، إلى الخلف، المنظور العمودي»[47]. وهذا إن دل على شيء فإنما يدل عما لفن الرسم والسينما من تأثير على الرواية كما يثبت كون كتاب الرواية الجديدة قد بدأوا: «ينظرون إلى الأشياء نظرة مغايرة لا تهتم بالسمات الرئيسية التي سبق أن رآها ووصفها الواقعيون؛ وإنما التفتوا إلى المعالم الصغيرة التي أغفل من سبقهم ذكرها»[48] وفي هذا السياق نحيل على الأمثلة التالية:

مثال 1: «كانت القبة أمامنا ماثلة عبر المشربية، اسودت بفعل الزمن، تدور بها كتابات بارزة من الحجر لا نعرف كيف نقرأها، وبيننا وبينها سطوح بيوت القاهرة القديمة متراكبة متمايلة. تقطعها فتحات المناور المسقوفة بزجاج مترب، ركنت فيها عمدان خشب وصفائح صدئة وبقايا دراجات وصناديق وكراتين وأقفاص وقفف منبعجة بالكراكيب، كل مهملات الحياة جففتها الشمس وصوحتها ونظفتها من كل شعث لحمها وسوراته» (الرواية ص 44).

مثال 2: «كنت على شاطئ « كامايين» أطل من شرفة «أوتيل دي فرانس» العريضة الفخمة أمامي على المائدة الرخامية كأس طويل من «ماري الدامية» على حافته لذعة الفلفل الحادة. هواء المحيط يهب علي من خليج غينيا بسمائه المنخفضة المحملة بسحاب أبيض سرعان ما سوف ينجاب عن حر مصوح.

الصخور السوداء ناتئة الحواف عميقة الشقوق شواهد ماثلة أبدا على اهتياج بركان قديم وسفوح رمال تتهادى بيضاء طحين ناعم مسحوق جيدا تتلألأ في نقط متوهجة

مثل سن الإبرة. وأشجار جوز الهند سامقة يميس سعفها بالثمار المكنونة في العلاء.

الخليج الاستوائي في بهرة الصبح هادئ، موجه لازردي كأن صفحة الموج سماء أخرى مبسوطة تحت أختها حتى شفرة الأفق لا تكاد تترقرق» (الرواية ص 77).

مثال 3: «كنت وحدي، أتشمس، على كرسي من الحديد الأبيض المشغول، مسطحات العشب الخضراء ممتدة أمامي حتى النهاية مروحة البئر الارتوازية عالية تدور ببطء في السماء شاحبة الزرقة، وكأنما الصحراء، بعد هناك، عميقة ومنتظرة. كان المبنى يرتفع إلى يميني بأدواره المتتالية، شاهقا وعريضا، في شرفات ناتئة حجرية، بسياج من أعمدة الرخام القصيرة مسحوبة عند الطرفين ومليئة عند سمانتي السيقان اللامعة، وفيه مقصورات داخلية تغوص في آبار السلالم المكشوفة» (الرواية ص 63).

إن هذه المقاطع تجعل الأسئلة تتوالى على ذهن المتلقي. وأولها: ما موقع السارد من الفضاء المؤطر؟ وما هي الطرق الوصفية التي لجأ إليها الكاتب لتبئير المشاهد الموصوفة؟ وما هي الدلالات التي تحيل عليها هذه المشاهد؟.

II ـ 1 ـ موقع السارد من الفضاء المؤطر:

إن السارد يحتل موقع المتأمل والمشاهد لمكان محدد يتم اقتطاعه من الفضاء الواسع، حيث يخضع لحدود الرؤية البصرية لهذا السارد ولا يتجاوزها، كما يتم تبئيره من خلال رؤية منظورية خاصة، وهي طريقة يتم من خلالها: «تناول المنظور عن قرب أو عن بعد (...) الشيء الذي يتحكم

في تناول الفضاء وتشكيله»[49]. وهذا النوع من الرؤية التي تكون من الشرفة أو النافذة المنفتحة على العالم تفصل بين عالمين هما الداخل والخارج أو: «تربط مكانا مغلقا بآخر مفتوح عن طريق شخصية مبصرة تعتبر وسيطا بين عالمين»[50]، هذان العالمان اللذان يغيب أحدهما ويتبأر الثاني الذي يبدو محتلا للمشهد الذي يقع في مجال رؤية السارد، وهو يخضع لنظرة أفقية: (كانت القبة أمامنا) (أطل من شرفة أوتيل دي فرانس)، (مسطحات العشب الخضراء ممتدة أمامي)، إن الذات هنا تحدد موقعها من المشاهد المؤطرة حيث تحتل موقعا يمكنها من تأملها، فهي تقوم في المشهد الأول بنظرة أفقية من أجل استكشاف المكان، في حين احتاج الأمر في المشهد الثاني إلى مكان مرتفع (الشرفة) حتى تمكن الذات من تبئير المشهد بكل اتساعه وصولا إلى الأفق، أما في المشهد الثالث فقد كانت الرؤية البصرية أفقية وإلى اليمين، وهي إمكانية، تمكن الذات كذلك من استكشاف المكان على مستويين(أمام، يمين).

وقد عين السارد النقطة التي تمظهر فيها الفضاء، كما يفعل المصور أو الرسام الذي يصور مشهدا من زاوية رؤية محددة من أجل تأطيره وضبطه، ليكون هذا السارد كالرسام والمصور في تثبيتهما: «لمسند اللوحة أو لكامرته عند إحدى النقط في الفضاء عند إحدى النقط في الفضاء المستحضر»[51]. وهي تقنية تؤكد العبور الأجناسي في الرواية والمتمثل في التأثر بالفنون البصرية في تشخيص الفضاء.

وتخضع المشاهد للرؤية البصرية وهي مؤطرة بـ (الشرفة، المشربية والحديقة)، وقد تم الاكتفاء بالصور المرئية وبسكونية المشهد والابتعاد عن كل ما هو حركي، بالإضافة إلى تحقق المشاهدة عن طريق زاوية رؤية محددة: «فأصبحت مصادر الرسام تحت تصرف الروائي، إنه يتنقل بحسب المشهد الموصوف، معدلا بكل جرأة المسافة التي تفصلهما، والإطار وزاوية

الرؤية... كما يقلص مساحة الأشياء في الخلفية، لكي يقترح منظورا هندسيا»[52]. وقد غابت هذه التقنيات الموظفة لالتقاط المشاهد الموصوفة عن الرواية التقليدية، حيث لم تهتم بالرؤية المنظورية للفضاء، بالإضافة إلى تهميشها للظلال والألوان والأنوار، فركزت على العام وهمشت الخاص الذي منح من خلاله، كتاب الرواية الجديدة جمالية للمشاهد الموصوفة، وبالمقابل ابتعد السارد عن التأثير في مسار الأحداث وتطويرها لأنه اكتفى بدور المتأمل للمشاهد لكن التأثر بالسينما والرسم في تبئير المشهدين وتأطيرهما لا يرمي إلى الأخذ المباشر، أو نسخ تقنيتهما، وإنما نجد وصف المكان يشكل إجراء تناصيا، حيث يعمل على التمازج مع الفنون الأخرى وجعلها مستجيبة لمتطلبات النص الروائي قاطعا صلتها بوظيفتها الخارج أدبية. وذلك لخصوصية الرسم والسينما حيث يعتمدان الحسي المباشر. أما النص الأدبي فإنه: «يبين الشيء بتهجئة مختلف مظاهره»[53]، لكن رغم ذلك تظل المشاهد الموصوفة معتمدة الرؤية التأملية للسارد، الكاشفة لأشكال وألوان ومؤثثات الفضاء الموصوف، حيث يقوم بما يقوم به المصور أو الرسام، لأنه: «يجتزئ في البداية قطعة من الفضاء ويؤطرها ويقف على مسافة معينة منها»[54] ليعتبر بذلك: «السارد وسيطا ضروريا بيننا وبين العالم الروائي، إذ بدونه ما كانت الرواية لتصلنا»[55]. وقد ظهر الوصف اللوحة مع Flaubert، فنجده حاضرا في رواية Madame bauvary: «فمدينة روان، التي تنظر إليها إيما من عل، تبدو، على حين غرة، «وهي تنزل متدرجة وتغرق في الضباب» ويختم فلوبير تصويره الفوقي، قائلا: إن ذلك المشهد يبدو برمته ثابتا كأنه رسم من الرسوم»[56].

وهذا النوع من الرؤية للفضاء، القائمة على تأطير المشهد ووصف خطوطه وظلاله وألوانه، يدمج القارئ في ثرائه، فيعيش اللذة الجمالية التي يعيشها المتأمل للوحة الرسام أو مشاهد اللقطة السينمائية.

II ـ 2 ـ مكونات المشاهد المتأملة:

تجاوزا لمفهوم الانعكاس والإحالة المباشرة على الواقع تم الالتجاء في الرواية الجديدة إلى تقنية «المكان اللوحة» أو «المكان الصورة» وهي تستلهم السينما حيث نجد: «وصف الأشياء يتمثل في الوقوف عن قصد خارجها»[57]، فيتم تأملها ونفي الحركية عنها، لكن رغم الرؤية الخارجية؛ أو السطحية للمشاهد المتأملة تظل خاضعة لرؤية الذات وتأملاتها، وتختلف عن رؤية A.Robbe-Grillet الذي يدعو إلى تجريد هذه المشاهد من الأحاسيس، وبذلك لا ينحصر دور المكان في مجرد التصوير الشكلي، وإنما يرتبط بعمق الذات ودواخلها حيث يصبح المكان المبأر عنصرا أساسيا في بناء النص جماليا ودلاليا.

ومن ثمة فإن الاستفادة من تقنيات السينما والرسم، تجعل الذات تدرك الأشياء في ذاتها، فتفصح عن جماليتها، التي تكشف عن تمكن الكاتب من طرق الصوغ التخييلي للمشاهد، وتمثيله لها من خلال طرق فنية خاصة، حيث لا يتم الاكتفاء في توظيف البعد البصري بالمظهر الخارجي لمؤثثات الفضاء، وإنما يتجاوز السارد المظهر الخارجي لهذه المؤثثات إلى قيمتها الجوهرية. فيعبر عن سعيه إلى اختزال المسافة بين السطحي المباشر والداخلي الذاتي. كما يجعل مشاعر الذات تطابق أوصاف المكان. ومن ثمة يسوق السارد تشبيهات مجازية للمكان (موجه لازوردي، بهرة الصبح، كأن صفحة الموج سماء أخرى مبسوطة تحت أختها، شاحبة الزرقة، الصحراء (...) عميقة ومنتظرة)، إنها تشبيهات تثري المشاهد وتضفي عليها جمالية خاصة، تجعل القارئ يستمتع بجماليتها، كما تؤكد أشكال وألوان المشهد أن السارد يوظف حاسة واحدة لاستكشاف المكان وهي حاسة البصر.

كما نجد إضفاء الصفات الإنسانية على الأشياء (أعمدة الرخام

(...) مليئة عند سمانتي السيقان اللامعة)، فتبدو الذاتية واضحة في المشاهد الموصوفة. ويلتقي الكاتب مع المصور السينمائي والمصور الفوتوغرافي في طرق نقله للمشاهد المتأملة، المتلخصة في اتخاذ موقع خاص من المشاهد وتركيز الكاميرا الذاتية عليها.

كما أن المشاهد الموصوفة تتحدد عن طريق بعدي الطول والعرض كما هو الأمر في اللوحة التشكيلية، وبذلك لا ينقل الكاتب، الواقع نقلا حرفيا، وكتأكيد على ذلك نورد ما قاله Iouri Lotman عن حدود اللوحة التشكيلية مقارنة بالفضاء الواقعي فيقول: «تتميز اللوحة الفنية بلغة خاصة، تستنبط من قوانين طريقة انعكاس الفضاء الواقعي اللامتناهي الذي تتعدد أبعاده في الفضاء المتناهي ذي البعدين في اللوحة الفنية، وكمثال على ذلك، قوانين المنظور التي تمكن الرسام من إعادة تشكيل موضوع ثلاثي الأبعاد في الأصل، في صورة ذات بعدين فقط، وهذه القوانين تصبح مؤشرا من المؤشرات الأساسية لنظام الرسم بوصفه نظاما منمذجا»[58]، ومن ثمة فقد أخضع إدوار الخراط المشاهد الموصوفة لنفس قوانين اللوحة التشكيلية؛ فوصف فضاء متناهيا خاضعا لقانون الطول والعرض وللرؤية البصرية عن طريق تأطيره بمنظوره الخاص.

لكن ما يميز المشاهد الموصوفة عن اللوحة التشكيلية؛ أو اللقطة السينمائية؛ أو الصورة الفوتوغرافية، هو أن مؤثثات الفضاء الموصوفة لا تتخذ شكلا تراتبيا يتشكل من المقدمة والخلفية حيث تكون لمقدمة المشهد أهمية أكثر من التي للخلفية، وإنما يمنح الموصوفات نفس الأهمية، سواء الموجودة في مقدمة المشهد؛ أو في الخلفية. لأنها كلها جاذبة للسارد فيركز عليها جميعا كاميراه الذاتية ويبرزها في جماليتها فيضفي عليها أهمية خاصة تساوق الرؤية الفنية والجمالية للنص الروائي. وتبتعد عن النقل المباشر للأشياء.

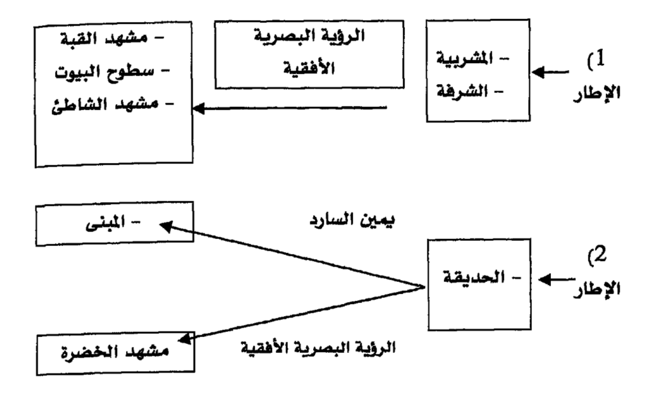
وبذلك فإن المشاهد تخضع للشمولية الوصفية «Panoramique»[59] ويركز السارد في تأمله للمشاهد على مؤثثات الطبيعة من أشكال وألوان، كما يبئر أشكالا هندسية تكشف عن معرفته بفن العمارة (القبة الضخمة، شرفات ناتئة، حجرية، أعمدة الرخام، مقصورات داخلية).

وتفرض طرق نقل المشاهد المتأملة المأخوذة عن التشكيل والسينما والعمارة تغليب أفعال المضارع والجمل الإسمية: (تقطعها، أطل، أتشمس، تدور، يرتفع، تغوص)، (القبة الضخمة أمامنا، سطوح بيوت القاهرة القديمة متراكبة، فتحات المناور المسقوفة، سمائه المنخفضة، سحاب أبيض، الصخور السوداء ناتئة الحواف، أشجار جوز الهند سامقة، موجه لازردي).

بالإضافة إلى ذلك؛ نلاحظ حضور الزمان في المكان وتداخلهما، ويبدو ذلك واضحا في المثال الأول، من خلال وصف شيء أثري ينتمي إلى التاريخ القديم (كانت القبة أمامنا (...) اسودت بفعل الزمن، تدور بها كتابات بارزة من الحجر) وفي المثال الثاني، يتعين الزمن من خلال تبئير المشهد في (بهرة الصبح) إن القبة تحيل على زمن قديم والصباح يحيل على التوقيت، وهذا يضفي الطابع الزمني على المشاهد الموصوفة، وينفي عنها السكونية والثبات التي كانت تعرفها المشاهد الموصوفة في الرواية التقليدية وكذلك ينزاح بها عن النقل الحرفي لتقنيات الفنون البصرية.

ونجد كذلك، المشاهد تخضع للرؤية الأفقية في المثالين الأولين حيث يتقيدان «بالمشربية والشرفة»، أما تواجد الذات في الحديقة (إطار شاسع). فإن الرؤية لا تتقيد بالاتجاه الأفقي؛ وإنما تتمكن من رصد المشاهد التي تقع في كل الاتجاهات، (مسطحات العشب الخضراء ممتدة أمامي حتى النهاية، كان المبنى يرتفع إلى يميني).

وسنقوم بتوضيح ذلك من خلال الترسيمتين التاليتين:



فنلاحظ أن الترسيمة رقم(60) يفرض فيها الإطار المحدد خطا واحدا للمشاهد هو الخط الأفقي فتلتقي مع التشكيل والسينما الخاضعين لبعدي «الطول والعرض»، أما حين يتسع الإطار (الحديقة) فإنه يمكن الذات من تأمل مشهدين (أمام - يمين).

وما يرسخ علاقة هذه المشاهد بالفنون البصرية، اعتمادها على العين المبصرة للسارد بالإضافة إلى توالي الأشكال والألوان وتعاقبها تحت البصر المبئر الذي يجعل منها: «طريقة في قراءة المشهد قريبة من قراءة اللوحة لأن نموذج فن الرسم أصبح كثيف الحضور في المحكي السردي»، لكنها تختلف عنها في كون اللوحة أو اللقطة السينمائية: «تقدم (...) دفعة واحدة، أما في الرواية، حيث لا يكون الوصف إلا «تعاقبيا» فيوجه الكاتب نظر الملاحظ على امتداد السبل التي قام هو نفسه برسمها داخل الفضاء»(61).

وبناء على ذلك؛ فإن خطية اللغة وتتابعها تفرضان على القارئ صياغة المشهد عن طريق تتال زمني. فلا يدرك إلا بعد الانتهاء من المقطع

الوصفي، لكن ما يميز المشاهد ويمنحها خصوصيتها كونها ليست مجرد «خطوط (...) تتكدس وتتراكم»[62]، كما هو الأمر عند كتاب الرواية الفرنسية الجديدة وعند A.Robbe. Grillet بالخصوص. فهي رغم توظيفها لتقنية السينما والرسم تظل منبصمة بذاتية السارد ومشدودة إلى خلفية جمالية ومعرفية يتغيى من ورائها الخراط منح نصوصه جمالية خاصة. فلا تصبح مجرد تأملات للعين المبصرة بطريقة مجانية، وإنما تعبر عن تأملات الذات تجاه العالم والأشياء التي تحتله وتخاطب وعي المتلقي وتدعوه إلى المشاركة في تأملها.

والأفعال.

وبذلك فإن توظيف تقنية الرؤية البصرية للفضاء لم تكن مجانية في النص الروائي وإنما سعى الكاتب من خلالها إلى تحميل الموصوفات بدلالات خاصة، وإضفاء جمالية، على النص الروائي.

II ـ 3ـ دلالة المشاهد المشخصة:

يستثمر الروائي مؤثثات الفضاء من أجل إثراء النص وإنتاج دلالات متعددة. واستنطاق طبوغرافية الفضاء المشخص فيبرز التحيز لفن الرسم والسينما، وذلك عن طريق التركيز على ألوان وأشكال الفضاء الشيء الذي يضفي على هذه الأشكال المتأملة شعرية خاصة. بالإضافة إلى خضوعها لبعدي «الطول والعرض» والغياب التقريبي للبعد الثالث الذي هو العمق، وكذلك توظيف تقنية «الزووم»[63] «Zoom» حيث تبدو كل مكونات الفضاء قد تم تقريبها ولا يوجد أي جزء يحتل خلفية الفضاء المؤطر. وذلك لأن الأمر يتعلق بمشاهد ترتبط بعلاقة وجدانية مع الذات.

ومن هذه المشاهد هناك البحر بأمدائه الشاسعة وعمقه وألوانه حيث يشكل قيمة أساسية عند الخراط وتبدو قيمته الجغرافية من خلال

طرق تصويره، ونخص بالذكر بحر الإسكندرية[64] التي تعتبر مرتع طفولة الكاتب، ونمثل لذلك بقوله: «وألوان البحر قد أخذت تتخطط، أمام عيني، بنفسجية وزرقاء وبيضاء فضية مشعة تحت سحاب أبيض تختفي الشمس وراءه، وتضيئه باحمرار سائل مشاع، وهدوء البحر عميق، صفحته مبسوطة لا تكاد تترجرج، ووشوشة الموج التي تترقرق على مهل ناعمة»[65]، إن الذات تشعرن المكان لتجعل منه ملاذا من مجانية الواقع، حيث من خلاله تصل إلى التصالح مع ذاتها ووجودها وتعمق فهمها للوجود.

ونجد وصف البحر حاضرا في الرواية العربية الجديدة لكن هذه المرة في زمن الليل: «نظروا إلى الضوء الباهت الذي يتحول عن مكانه. انطوى البحر على السواد الليلي والهسهسة الرقيقة. نقط ضوئية مبعثرة على صفحة الماء. المنار يوزع إشعاعه في حركة دائرية وامضة»[66]، فجمالية البحر موجودة على الدوام سواء بئر هذا البحر في زمن نهاري أو زمن ليلي كما رأينا عند التازي. والبحر حاضر في تنظيرات الخراط، ويعبر عن ذلك بقوله: «السماء والبحر – مثلا- عندي، فيما أحس، ليست ظواهر طبيعية بقدر ما هي رموز كلية ووقائع حسية في الوقت نفسه»[67]، ويظل البحر مترائيا عند الخراط من خلال زمن طفولي. فيكتشفه عن طريق نظرة متأملة وشاعرية، مشكلا من خلاله جمالية خاصة مبتعدا به عن المحاكاة، فيكشف عن مدى عشقه له: «موجه لازودي كأن صفحة الموج سماء أخرى مبسوطة تحت أختها حتى شفرة الأفق لا تكاد تترقرق»[68]. والتقطيع المشهدي للمشاهد المتأملة في الرواية يبرز اختلافها وتباينها الشيء الذي يغني النص الروائي ويثريه.

وما يلفت الانتباه هو خضوع هذه المشاهد للانتقاء، حيث تبدو معبرة عن أبعاد ودلالات خاصة فتبتعد عن أن تكون مجرد نصوص تزيينية أو تصوير مرآوي للواقع لأن الكاتب، تمكن من بناء المكان بطريقة خاصة

لتصبح هذه المشاهد: «ليس هو ما اعتدنا أن نفهمه في لفظة الواقع أو الحقيقة أو الوجود في العالم، لكنه نوع من المادة، الأرض التي ندوسها فنحملها، ولا تحملنا. هنا المكان يدخل الفكر»[69]، إنه يخضع لرؤية الكاتب وأهدافه الفنية والجمالية.

وبناء على ذلك يهدف إدوار الخراط من: «وراء تركيب المكان في النص إلى تركيب الدلالة نفسها»[70]، فتصبح القبة المسودة بفعل الزمن رمزا لمجد غابر، لكن شموخها يحيل على استمرارية هذا المجد، فتم منحها قيمة تاريخية، أما المشربية فلم يتم وصفها رغم تميز شكلها الهندسي، وانتمائها إلى العمارة الإسلامية القديمة، لأن الكاتب ظل مخلصا للرؤية البصرية للفضاء، والمشربية لا تقع تحت البصر وإنما من خلالها تتم رؤية العالم الخارجي.

ويلاحظ أن السارد أضفى مشاعره نسبيا على الأوصاف، مخلصا بذلك للخط العام للرواية الذي يتمظهر من خلال اعتماد النعت المباشر والنعت الاستعاري، حيث لم يستطع الفصل بينهما في تصويره للمشاهد والحالات.

III - وصف المهمش في الفضاء:

لم يكن المهمش، من مؤثثات الفضاء، يحظى بالتفات الرواية التقليدية، لأنها كانت تهتم بما له ارتباط بالشخصيات والأحداث.. أما الرواية الجديدة، أو رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»، في سعيها المستمر إلى الانزياح عن طرق التعبير التقليدية، اهتمت بوصف مؤثثات الفضاء المهمشة التي انتهت علاقتها بالإنسان ولو بطريقة نسبية «كالخردوات» و«ديكور المسرح» المركون في الكواليس، وهي أشياء لم تعتد الرواية التقليدية تناولها، خاصة وأن الكاتب يضفي عليها جمالية خاصة من خلال تركيزه على أشكالها وألوانها.

ونتيجة طبيعة الموصوفات التي لا تلفت الأنظار، نجد العين تلتقطها عن طريق نظرة عابرة أو التفاتة فيتمخض عن ذلك وصف منظم ودقيق لا يغفل عن أي جزئية، فيستعاد الوصف التزييني الذي عرفته الرواية التقليدية، لكن القارئ لا يستطيع القفز عليه، كما كان يتم في الماضي، نتيجة طبيعة الأشياء الموصوفة التي تحمل دلالاتها في ذاتها. ونجد هذا النوع من الوصف عند كتاب الرواية الفرنسية الجديدة ويعبر عن ذلك ميشيل رايمون بقوله: «عاد الوصف المنظم إلى الظهور بصورة صارخة في الرواية الجديدة، وذلك، أولا، لأن كثيرا من المؤلفين الذين يعلنون عن انتسابهم إلى هذا التيار يعطون الأولوية لوصف ظاهراتي لفضاء يقبضون عليه بصورة فورية. وثانيا، لأن نموذج السينما أصبح أكثر فأكثر تأثيرا في الرواية: فما عاد في إمكان كاتب الرواية الجديدة أن يقوم بالحكي من دون أن يظهر في الوقت نفسه، الأشياء، وقد يبلغ الأمر إلى الاستعاضة عن الحكي بإظهار الأشياء»[71]. ومن هذا المنطلق إلى أي حد استطاع الخراط أن يجعل من الوصف الدقيق للأشياء المهمشة بديلا عن سير الحكي؟ وهل استطاع أن يجعل من هذا الوصف مكونا جماليا ودلاليا في النص الروائي؟

III-1- من النظرة العارضة إلى الوصف الدقيق:

إن النظرة العارضة أو الجانبية، أو تلك التي تحدث بطريقة مفاجئة، تفيد بعدم الاهتمام بالشيء المنظور إليه، أو الموصوف، وعدم ارتباط السارد به وجدانيا. فيعرض في تجريده من أية ذاتية لأن: «الشيء ما عاد، بعد (...) مأوى للتوافقات، أو ملتقى للأحاسيس والرموز، وإنما هو مجرد مقاومة بصرية»[72].

وفي هذا المنحى نعرض للأمثلة التالية:

مثال 1: «نظرت عرضا إلى جانب الكواليس القريب مني، الأعمدة الرومانية المتقنة الصنع معمولة من الخشب الخفيف، أقواس النصر عتيقة الحجر، من الأبلاكاش، فازات هائلة خضراء خزفية اللمعان، من الكرتون، غابات السرو والبلوط شاسعة حتى الأفق البعيد الذي تغرق فيه شمس متوهجة الحمرة على لوحة مترية، كراسي لويس الرابع عشر مكومة فوق بعضها بعضا، الموائد الرخامية السوداء، أسوار البيوت الريفية من الشجر القصير المحدود تحيط بجناين مونقة من التيوليب والبنفسج، الجبانات الممتدة في ساحات الكنائس القوطية، الكوبري على الترعة الصغيرة أمام القهوة الفلاحي، المآذن السامقة وجدران الجوامع المخططة بالأصفر والبني القاتم. السلالم الضخمة العريضة الدورات تصعد إلى شرفات داخلية مسورة بحديد مشغول ترتمي عليه خصل الزهور، فناء محطة مصر، وتماثيل عريقة ملقاة على وجوهها مكسورة الأنف، المنصات والبراتيكلات الخشبية. فوانيس الغار مضيئة أبدا في شوارع مبللة بالمطر، بكرات ضخمة من حبال متورمة الفتيل وسلالم نقالي شاهقة وكابلات متدلية وسميكة منذرة بالخطر» (الرواية ص 52).

مثال 2: «رأيت فجأة أن هذا الدكان الفقير الغريب له أرضية ترابية، وكانت فيه رفوف خشبية مسودة اللون، معظمها فارغ، وبعضها عليه ما يشبه الخردوات، وعلب صفيح كبيرة مقفلة وصدئة، وزجاجات بيرة وويسكي وكوكاكولا فارغة مرصوصة. وكتب مدرسية مستعملة وكشاكيل وأقلام رصاص وأقلام

حبر جاف، وبالونات منفوخة علاها التراب، وعجلة بسكليت دائرية ضخمة مما يستخدم في السيرك والموالد، واحدة، وحدها، مقطعة الأسلاك، وبكر ولفف خيط أبيض وأسود وحلويات وكراملات ومصاصات وبراغيث الست في برطمانات قديمة الشكل، وإبر الوابور والأقماع وأكواز اللوف الأبيض الخشن الفتائل والليف الأحمر المتهدل الخيوط، وصناديق خراطيش السجاير الملونة ورصات كليوباترا وروثمان جنبا إلى جنب مع علب هوليوود وكوتاريللي وبحاري الفارغة، روبابيكا قليلة ملقاة على الأرض، نفايات البيوت طشوت مخرومة وحلل مطبقة ومرايات مكسورة، وأكوام مجلات عربية وفرنسية قديمة بهتت أغلفتها الصارخة الألوان وتمزقت، وحوض حمام من الرخام المشروخ الذي كان فاخرا في زمان العز، منزوع الحنفيات والمواسير الآن، مسنودا إلى الحائط المزدحم» (الرواية ص 74-75).

إن المثالين يجعلانا وجها لوجه أمام عالم مزدحم بالأشياء غير المنتمية لأحد أو الأشياء المهمشة، حيث يبدو حضورها زائدا على المستوى السردي فيبطئ زمن الحكي نتيجة ذلك، ومن ثمة فهو وصف تزييني لأنه لا يفسر نفسية شخصية معينة أو يترجم مزاجها وطبعها، لكن معناه يكمن في ذاته؛ لأن وصف المهمش يحيل على دلالات متعددة كما أن طريقة الوصف تضفي جمالية خاصة على النص الروائي، ورغم وظيفة الوصف التزيينية يظل محملا بالمعاني والدلالات، كما يبتعد عن تناول الخطوط العامة للمكان، وإنما نجد: «قوة التخصيص في الوصف (...) «في النص الخراطي» والملاحظ أنه تخصيص يتوجه كلية نحو وصف وتعيين الأشياء المادية الموجودة في المكان

وأنه يحاول أن يبرز ليس فقط مكانا عاما؛ ولكن ما يبدو بالعكس «مكانا أقل شمولا»[73] وهي سمة يتميز بها الخراط، وكتاب الرواية الجديدة، عن غيره من الكتاب التقليديين، بتركيزه على الأشياء وتهميشه للشخصيات التي تحتله كما هو الأمر في المقطعين السابقين، حيث يصف الخردوات وصفا دقيقا وبعد ذلك يصف الشخصية التي تحتل معها نفس الفضاء، وصفا عابرا: «الرجل، بجلبابه الرمادي، ولحيته الرمداء الهائشة، جالس على كرسي حمام صغير يصنع لنفسه الشاي في إبريق الصاج الأزرق المدور على سبرتاية صغيرة، يبدو هادئا، سارح العينين، في أفق خاص به وحده». (الرواية ص 75).

وبذلك يكون السارد قد بدأ بوصف (الأشياء – الخردوات) في عشرين سطرا لينتقل إلى وصف الشخصية الذي لم يستغرق سوى ثلاثة أسطر فقط، أما كواليس المسرح فقد تم وصف مؤثثاتها خلوا من الشخصية ليصبح: «تخصيص الأشياء المادية على هذا النحو يقابله عدم تخصيص الشخصية حقا قد نصادف تصويرا لأشخاص أو لظروف حياة أشخاص يبقينا على تماس وثيق بظروف مألوفة. إلا أن هذا التخصيص الذي يتناول الشخصية يأتي دائما ملحقا بتخصيص الأشياء المادية كما أنه يظهر فقط الخصائص العامة دون أن يتطرق إلى العناصر الأقل شمولا»[74]، وتخصيص الأشياء وتهميش الشخصية يسود الخط العام للأعمال الروائية لإدوار الخراط بأكملها، مهما كانت أشكال وطرق تناول الأشياء والشخصية، حيث يتم دائما الاهتمام بالأولى على حساب الثانية تأكيدا لغربة الإنسان وتسيد الأشياء، لكن هناك حالة واحدة يتم فيها الاحتفال بالشخصية على حساب الأشياء وهي المرأة حيث تغيب ما حولها من أشياء وتهمشها بحضورها المشع، لأن من خلالها يرد السارد على الاغتراب الذي يسود الواقع كما تحضر كصورة ظاهرية عن عالم المطلق الخفي.

وتبدو الأشياء الموصوفة في المثالين غير مشمولة بانفعال السارد وهي

ﻓﻲ تراكمها وهيمنتها على مستوى النص الروائي غير محملة بوظيفة خاصة؛ لأنها أفرغت من دلالتها ولم تعد تلعب دورا تفسيريا، وإنما ترسخ فكرة اللاتواصل والانقطاع بينها وبين الشخصية والسارد، فتفصح ﻓﻲ بنيتها العميقة عن عالم فقد معناه، وأصبح مجرد كومة من الأشياء المنكمشة على نفسها. كما تفصح عن تغير موقف الإنسان من الأشياء والعالم. فتتكشف مبتورة عن السياق العام، لعدم ارتباطها بما هو سابق ﻓﻲ النص الروائي.

وهذا النوع من الوصف يؤكد غربة الإنسان عن الأشياء التي لم تعد ﻓﻲ خدمته، وتصوير الفضاء والأشياء المهمشة التي تحتله نجده عند كتاب الرواية الفرنسية الجديدة الذين عقدوا صلة غرابة مع الواقع، وقد مكنتهم هذه التقنية الكتابية من إشراك القارئ ﻓﻲ الإبداع وإبعاده عن الجاهز كما هو الأمر ﻓﻲ الرواية التقليدية. ونجد روائيين عرب آخرين ينتمون إلى الرواية العربية الجديدة ينحون نفس المنحى، ومن هؤلاء «عبده جبير»، حيث نجده يركز على المهمش، ونمثل لذلك بمقطع من رواية تحريك القلب: «على جانبي البيت بنايتان متباعدتان، وحوله: سور تهدمت دعائمه وتآكلت جدرانه، تحف به القاذورات من كل جانب، والباب الحديدي مالت ضلفاته وارتكنتا: واحدة إلى الداخل وأخرى للخارج، فلا أحد يعيره أي انتباه، وتلك الشجيرات المتسلقة، لم يبق منها إلا أغصانها الجافة، تتشبث بالأركان، زلت قدمه، حتى غدا أشبه بكهف عليه العنكبوت والأتربة، والعلب الفارغة، والأوراق القديمة التي تذروها الريح، وتلقي بها ﻓﻲ الردهة الواسعة، حيث ساعة الحائط المتوقفة منذ زمن»[75]، إنها مشاهد تركز على المهمش ﻓﻲ الواقع والذي انتهت علاقته بالإنسان، وقد تم تبئير المكان والأشياء من خلال الرؤية المشهدية، حيث قدم السارد الموصوفات من خلال ترك مسافة بينه وبينها فتجنب بذلك التورط العاطفي ﻓﻲ المشهد.

ويتجلى الوصف دقيقا وتفصيليا للأشياء عند الخراط، عكس ما يوحي به قول السارد بأن نظرته «عرضية» و«مفاجئة»، هذه النظرة التي تكون نتيجتها الحتمية صورة مبهمة عن الشيء المنظور إليه. لكن الكاتب سعيا منه إلى التحايل على أفق توقع القارئ يخلق المفاجأة والإدهاش عن طريق الوصف الدقيق للأشياء التي لا تحظى في الواقع العياني بأي اهتمام ويولد منها صورا وصفية رغم تفاهتها كتعبير منه على قيمة الأشياء في واقعنا التي تقابلها غربة الإنسان وتهميشه. ولإضفاء جمالية خاصة على الموصوفات فإن السارد يراوح بين وصفها بوصف واحد أو عدة أوصاف.

III ـ 2 ـ بين أحادية الوصف وتعدديته:

تظهر شعرية الوصف في المثالين السابقين من خلال حشد هذا الكم الهائل من الأشياء التي تكتظ بها الأمكنة (الكواليس – الدكان) وكذلك المراوحة بين وصفها بعدة صفات وبصفة واحدة وهو: «وصف تصنيفي (...) يحاول تجسيد الشيء بكل حذافيره (...) ويلجأ إلى الاستقصاء والاستنفاد»[76]

وسنوضح ذلك من خلال الجدول التالي:

الموصوف	صفة واحدة	الموصوف	صفات مركبة
– أقواس النصر	عتيقة الحجر	– فازات	هائلة خضراء
– الشمس	متوهجة الحمرة	– السلالم	خزفية اللمعان
– المآذن	السامقة	– تماثيل	الضخمة
– طشوت	محزومة		العريضة الدورات
– مرايا	مكسورة	– كابلات	عريقة ملقاة على
		– الأنوار	وجوهها مكسورة
		– رفوف	الأنف

		-زجاجات - بالونات - عجلة بسكليت - أكوام مجلات - حوض حمام	متدلية وسميكة منذرة بالخطر تخبو وتشتعل خشبية ومسودة اللون. فارغة ومرصوصة منفوخة علاها التراب. دائرية ضخمة (...) مقطعة الأسلاك. عربية وفرنسية قديمة بهتت أغلفتها الصارخة الألوان وتمزقت. من الرخام المشروخ، منزوع الحنفيات والمواسير، مسنودا إلى الحائط.

إن الجدول يبدي حشد الأشياء في الفضاء الذي هو في الوقت نفسه حشد للأشكال، والألوان، والظلال، والأبعاد، الشيء الذي يجعل: «عناصر الموصوف تقفز إلى السطح وتتحول إلى كلمات تفقد ثانويتها وتصبح لها نفس الأهمية التي للموصوف الرئيسي»[77]، وبذلك تتخلق صورا مرتبة بطريقة خاصة، ومن هذه: «الأوصاف المنسقة على نحو معين ينبعث المعنى

الافتراضي»[78]، هذا المعنى الذي يصيب القارئ بالحيرة، ويكلفه عناء البحث والتقصي، محاولة منه إعطاء تفسير لعالم غير مفسر، كما أن هذا المعنى يتخلق من طريقة ترتيب الأشياء الموصوفة. وتحضر في النص حضورا مباشرا فتبدو عارية من المعنى وزخرفا، لكن طبيعة الوصف هي التي تمنحها معنى من المعاني، كما أن ما يميز هذه الأشياء، كون السارد يقف عند تفاصيلها الدقيقة وأوضاعها وأشكالها وألوانها فيمنحها ذلك قيمة دلالية وجمالية في النص تأكيدا على غربة الإنسان وضياعه.

III-3- الحضور المباشر للأشياء في الفضاء:

إن سعي الخراط يتمثل في جعل مؤثثات الفضاء تحضر حضورا مباشرا ومجردا من المعنى. لكنه لا يهدف من خلال هذا التجريد إلى اجتراح مسافة فاصلة بين ما هو خلو من الدلالة وما هو دال، لأن النص الروائي كله يظل مفتوحا على تعدد الدلالات المفصحة عن تعدد القراءات للنص.

والفضاء الموصوف غير حامل لمعنى مسبق، وإنما يسير مع المعنى في اتجاه واحد فيصعب منحه معنى محدداً، الشيء الذي يترجم خبرة الكاتب الجمالية ورؤيته الفنية.

وبطريقة أخرى يتأتى تأسيس خطاب وصفي من النعوت المباشرة التي تظهر النص خلوا من المعنى. لكن رؤية شاملة للنص الروائي تبدي اختزال المسافة بين الذاتي والموضوعي، والمطابقة بين الأوصاف المعبرة عن ذاتية السارد وتلك التي تعتبر مجرد تزيين. لكن ليس الوصف التزييني بمعناه التقليدي وإنما باعتباره ذلك العنصر الذي يسهم في تأسيس المعنى، حيث نجد طريقة بنائه في النص هي التي تمكنه من المساهمة في بناء المعنى، والانصهار مع باقي المكونات النصية.

والأشياء المبأرة، رغم تفاهتها. وهامشيتها، تؤشر في بنيتها العميقة، على أشياء صادرة عن تأملات السارد، تجاه العالم المحيط به، وموقفه منه. حيث تمكنه من التقاط تفاصيل استثنائية أثارت حساسيته، رغم تفاهتها، ورغم كونها تبدو أشياء بدون معنى، وغير ملتفت إليها بالنسبة لشخص عادي ولا تستحق أي مجهود من أجل تشخيصها.

فيجعلنا الفضاء الموصوف: «نتبين فيه ليس وجهه الواحد الأملس بل أقنعته الخشنة الكثيرة، وليست حقيقته الواحدة بل حقيقته المتعددة، فهو عالم طبيعي إذن، ولكن من الواضح أنه لا يقدم على نحو طبيعي على الأقل، طول الوقت»[79]. وعدم طبيعيته في النص الروائي تؤكد غربة الإنسان وتسيد الأشياء مهما كانت تفاهتها.

وأوصاف الأشياء، رغم تجردها الظاهري، من أية دلالة، فإنها محملة بطاقة درامية خاصة، ويؤكد الكاتب هذه الرؤية بقوله: «الوصف في عملي يسبق السرد، ولكن خيوط حبكة معقدة متشابكة تلتئم تحت ستار وصف يبدو وكأنه غاية في ذاته، إن الوصف، هنا حدث في ذاته، وحده، واقعة تامة (...) ليست مجرد رمز ولا مجرد علامة، بل يمكن أن يكون دراميا بمجرد الوصف، بقوة اللغة، وبما في الكلمات من طاقة، من تراسل صوتي أو تضاد نغمي»[80]. فقيمة الوصف تُكتسب بما توحي به وليس بما تصفه في الواقع.

ومن ثمة؛ أصبح المعنى نابعا من الأوصاف في ذاتها وهي رؤية تترجم: «ازدياد وعي الإنسان بذاته، وعالمه الداخلي والخارجي معا، ليس هناك فصل حقيقي بين العالمين، وعيا متوهجا مقلقا دافعا إلى الحركة في كل اتجاه»[81]، وهذا يجعل مقولة Tomachevski التي تميز بين الحوافز «الحرة» والحوافز «المشتركة» لا تنطبق على الكتابة الخراطية، وكتابة الرواية الجديدة بصفة عامة، لأنها تعتبر «الحرة» غير مهمة. ويدخل الوصف في

إطارها، إذ يمكن حذفها دون المساس بالمسار الخطي للأحداث. في حين تعتبر المشتركة فاعلة في سير القص، ورواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» لا تخضع لهذا الترتيب الذي يمكن تطبيقه على الرواية التقليدية لأنها غير خاضعة للتقسيمات الشكلية المحددة.[82]

وتظل الموصوفات في المثالين السابقين - رغم سطحيتها ومباشرتها التي تبدي الأوصاف وكأن الذات تبرؤها من المعنى، وتحيدها عن المشاعر الذاتية الخاصة- تعبر عن رؤية الذات الداخلية حيث لا ينتفي عنها ارتباطها بباقي مكونات النص، حيث تتآلف معها عن طريق خيط بنائي يسعى الكاتب من خلاله إلى إكساب النص خصوصية وتفردا.

فنجد الموصوفات في تآلفها الدال تجعل المعنى منبعثا منها لتؤكد مقولة ريكاردو عن الوصف الخلاق الذي يبتعث معنى من المعاني، فيبتعد عن أن يكون مجرد نسخ للواقع؛ وإنما خلقا وإبداعا. ليصبح تشغيل الوصف خاضعا لتوجه البناء الروائي ككل حيث نجد الفاعلية الشكلية تمنح النص الموصوف مكانته الخاصة وتظل الدلالة نابعة من الأشياء الموصوفة ومن طريقة تبنينها في النص الروائي.

IV- من خارج الفضاء إلى داخله:

إذا كان الفضاء المؤطر يتطلب شخصية ثابتة لتأمل مشهد محدد ووصفه، فإن الرؤية «من الخارج إلى الداخل: تتطلب شخصية أو سارد متحركا ليتمظهر المكان تبعا لحركتهما فيبدو مبهما إذا كانت الحركة سريعة، وموصوفا بدقة، إذا كانت الحركة بطيئة؛ حيث يتم استكشافه بطريقة تدريجية. الشيء الذي يبث الحركة في الديكور فتتعدد المشاهد نتيجة ذلك، ولا تتركز الرؤية على مشهد واحد، فيخلق ذلك الاختلاف

والتعدد في المشاهد الموصوفة من قبل سارد متحرك. ويسميه ميشيل رايمون «الوصف المتدرج»: «وقد ظهر مع فلوبير والأخوين كونكور في الرواية نوع خاص من الوصف، يقترن بحركة شخصية متنقلة... يختفي الفعل والحركة في رواية L'éducation sentimentale ويتركان مكانهما للاستكشاف المتدرج للفضاء، الذي يؤول إلى تحريك الديكور»[83].

ويما أن القراءة في الرواية الجديدة أصبحت قائمة على القطع لا على الترابط بين أجزائها، فإن الكاتب أصبح يلتجئ إلى المشاهد في ترابطها مع المشاهد الأخرى واندماجها في البناء الكلي للرواية لإضفاء جمالية خاصة على النص الروائي، وتخليصه في نفس الوقت، من التتابع السببي الذي عرفته الرواية التقليدية.

واعتماد الخراط تقنية تعدد المشاهد الموصوفة ألجأه إلى التنويع في طرق بنائها مستفيدا من باقي الفنون. وسنورد الأمثلة التالية لتأكيد ذلك:

مثال 1: «أنفذ من شارع السلطان حسين فالنبي دانيال، فشارع فؤاد، وقبل حلواني بورد وأعبر إلى الرصيف المقابل، وأدخل إلى حارة واسعة وقصيرة، فيها البيت العريض المنخفض.
السلالم خشبية تتأرجح وتئز تحت قدمي، وعليها دائما تراب حفيف، واطئه مريحة، تدور في الحوش الكبير المدكوك بالحجر الأبيض الذي نعمته السنوات ويغطيه سقف عال زجاجي مثلث الأضلاع وقد بهتت الألوان الزجاجية وتحولت الصفرة إلى صهبة فاتحة، والزرقة إلى بنفسجي كامد» (الرواية ص 24).

مثال 2: «كان ميدان الأوبرا ليلتها بهيجا.
عناقيد المصابيح الكهربائية ناضجة بعصارة بيضاء مشعة،

وسعف النخل السلطاني يهمس في نسمة المساء، وتمثال إبراهيم باشا يومض جسمه البرونزي في كبرياء.

دخلت وحدي

السلالم الرخامية والباب الحديدي عريقة تلمع. والسجاجيد الحمراء تمتص الأصوات. وجدت أن اللوج المنخفض الذي يطل على خشبة المسرح مباشرة مازال خاليا، كان مقعدي وثيرا ومغريا بالراحة. أستند إلى سياج الشرفة المبطنة العميقة اللون (...) كان طنين الكلام وحركة الأقدام واللغط الهادئ يصعد إلي من القاعة المنشورة بحبات النور المدورة، وكانت حمرة القطيفة المكتومة توحي ببذخ مكتوم» (الرواية ص48).

يفصح هذان المثالان عن نوع من استكشاف المكان الذي يتوالى تحت ناظري السارد المتحرك في الفضاء مؤكدا مقولة كلود أوليي بأنه: «لا ينبغي أن نقول أن رجلا يسير، بل ينبغي تصوير ما يمر على يمينه وشماله من أشياء»[84]، وهي تقنية مستقاة من السينما حيث يبدو تنقل الكاميرا الذاتية. ويظهر في المشهد الأول مرورها السريع ومسحها المبهم لفضاء الخارج وتركيزها على فضاء الداخل، فينقل الأول نقلا سطحيا وبسيطا، دون أن يركز على تفاصيله لأنه بطبيعته فضاء مرور فقط، فيكتفي بنقل أسماء الأماكن التي مر بها لينتقل إلى فضاء الداخل حيث يسجن رؤيته ضمن هذا الفضاء، ليركز على الأشكال والألوان، وتخلق حركة الذات من خارج الفضاء إلى داخله دلالة خاصة، حيث نقف على ارتباط الذات بالمكان فنجد عبورها بالخارج سريعا، لكنها تقف لتبئر الداخل بطريقة متأنية فتنقل تفاصيله، وبذلك لا يمكننا فصل حركة الذات عن المكان، فيصبح: «المكان السطحي، الخارجي عموما، فقيرا أملس لا يغري أحدا بالتواجد

فيه، فنيا وواقعيا ولذلك يعمد الفنان إلى إيهامنا بوجود عالم آخر داخلي عميق يستتبطه»[85] فيبدو عدم اهتمام الذات بالخارج ومرورها السريع به، في حين ركزت اهتمامها على وصف مؤثثات الداخل التي ترمز إلى الباطن وتحيل على الأمان والألفة فيتخلق لنا تعارضا بين الداخل والخارج، فإذا كان الخارج مسطحا فإنه يقابله الداخل الذي يغتني بالألوان والأشكال، وهي رؤية تطبع أعمال الخراط الروائية حيث نجد تقاطبا وتعارضا بين الداخل والخارج وبين العتمة والنور، وغيرها من المتناقضات التي تحيل كلها على تسطح الخارج وعمق الداخل وغناه سواء منهما الواقعيين أو المتخيلين والنفسيين.

أما في المثال الثاني، فنجد تحمس السارد للخارج والداخل ووصفه لهذا الخارج أثناء حركته وصولا إلى الداخل؛ أو إلى مكان جلوسه في الشرفة، مستمرا في وصف المشاهد التي يلتقطها بصره.

والوصف المتدرج للفضاء نجده حاضرا في الرواية العربية الجديدة، ونمثل بذلك بمقطع لعبد الحكيم قاسم في روايته «أيام الإنسان السبعة»: «كلما أوغل سيرا نازلا نحو قلب المدينة بهت ذلك اللون الناصع النظيف وبدأت تشوبه شوائب رمادية... وبدأت واجهات البيوت تغبر وتظهر عليها اللافتات معلنة عن أطباء ومحامين ثم تظهر الدكاكين على الجانبين وعلى أبوابها اللافتة الهائلة معلنة عن البقالة والسجائر وحتى ورش إصلاح السيارات وبدأت المنتزهات في وسط الشارع تفقد اعتزازها بنفسها وتتهدم الأسوار اللطيفة المحيطة بها وتستنزفها أقدام المارة وتهرئ اخضرارها»[86]، إن الشخصية تستكشف المدينة، لتقف على تناقضاتها من خلال حركتها في المكان، فجغرافيتها تؤكد الفقر الذي يعشش في عمقها، عكس الظاهر الذي يبدو لامعا ونظيفا، وكل ذلك قد تمظهر عن طريق الوصف المتدرج الذي بدأ في ظاهر المدينة إلى عمقها.

وهـذا التنقـل مـن الخـارج إلى الـداخل يجعـل «الـسارد يقـود نظـرة القارئ»[87] حسب G.Genette فتتعدد المشاهد الموصوفة التي تصبح عبارة عن لقطات متتابعة، حيث يقوم الكاتب بعملية «المونتاج» أو «التوليف» كما هما في السينما ويعمل على مراكبة الصور واللقطات المتتابعة لبناء المعنى الكلي. فيتأسس الحدث عن طريق تتابع المشاهد من الخارج إلى الداخل وعن طريق كيفية تبئيرها.

كما أن تنقل «السارد» من الخارج إلى الداخل يبرز مدى اهتمامه بهذا الداخل، ويتوضح ذلك من خلال طرق بنينته، حيث يبئره بطريقة تبرز ألوانه، وزواياه، ومؤثثاته، وأنواره، وخطوطه الهندسية. فتوحي باهتمام حثيث بتشكيل المكان في الرواية عن طريق استعارة تقنيات السينما والفن التشكيلي والعمارة.

وتناول الفضاء الروائي بهذا الشكل يطرح صعوبة إلحاق الإبداع الروائي كفن زمني بالتشكيل والعمارة وغيرها من الفنون الفضائية، الشيء الذي يجعل المؤلف يعيش مكابدة حقيقية من أجل الالتحاق بما هو فضائي، والتغلب على ما هو زمني في روايته. وهذا النوع من كتابة الفضاء لن يكتفي بالتقاط التفاصيل في واقعيتها، وإنما من خلال طرق جمالية تدفع القارئ إلى تفعيل مداركه من أجل قراءة المكان الموصوف.

IV ـ 1 ـ بين الأشكال والألوان:

إن السارد يسعى إلى التعبير عن المشاهد المتوالية في المثالين، من خلال لغة الألوان والتشكيل والأشكال الهندسية، فيبرز تحكم ما هو بصري في المقطعين النصيين، والوصف بهذا الاختيار الفني يبتعد عن نقل الواقع حرفيا، وسنؤكد ذلك من خلال الجدول التالي حيث تتمظهر الأشكال الهندسية والألوان التي أصبغها على المكان:

الأشكال الهندسية	الألوان
- السور	- الحجر الأبيض
- حارة واسعة	- تحولت الصفرة إلى صهبة فاتحة
	- تحولت الزرقة إلى بنفسجي كامد
- البيت العريض المنخفض	- حمرة مكتومة
- سقف عال زجاجي مثلث الأضلاع	- يومض جسمه البرونزي.
	- السجاجيد الحمراء.
	- الشرفة المبطنة العميقة اللون
	- حمرة القطيفة.

إن الأشكال الهندسية والألوان كما هي واضحة من خلال الجدول تؤكد الرؤية البصرية للفضاء الموصوف، وهي رؤية تخص الفنون البصرية لكن الكاتب استطاع إخضاعها للكتابة الروائية.

كما يبدو حضور الشكل الهندسي والألوان في التعبير عن الفضاء، أكثر بلاغة من النقل المباشر له، ولمؤثثاته، فيصبح: «الخلق الفني عند إدوار الخراط هو وسيلة أو مناسبة لخلق وجود مفارق مقابل للوجود والواقع. هذا الوجود يتمحور حول الذات التي تكون تصورا عن العالم»[88]، فتتم بذلك إعادة إنتاج الواقع جماليا من خلال طرق الوصف، كما يتم التعبير عن رغبات الذات وتطلعاتها من خلال الأشكال والألوان وطرق تبنيها في النص الروائي.

وقد استطاع الكاتب أن يحول الواقعي إلى المتخيل الذي يمتلك معناه في ذاته ويجعله يتسم بالالتباس وهي خصيصة تطبع أعمال الخراط الإبداعية كلها.

ويعبر السارد عن رؤاه في تصويره للمشاهد بواسطة الأشكال والألوان التي تعبر عن الانفعالات والأحاسيس، كما تترجم ارتباط الذات بالمكان

وإحساسها به وتكسب درجات الألوان، المشهد بلاغته الخاصة ونلاحظ تركيز السارد على اللون الأحمر: (حمرة مكتومة، السجاجيد الحمراء، حمرة القطيفة) وهذا الدال اللوني يخضع لزاوية: «نظرات المجتمع والحضارة المعنيين، إن على صعيد التأويل الجمعي الذي يؤطره، أو على مستوى المتخيل الاجتماعي والرمزي اللذين يمتح منهما»[89]، واعتباطية الدليل اللوني تجعله يخضع لمتطلبات العصر والبيئة. وبذلك: «في النظام الحالي اللون الأحمر الخطر، والعنف والدم»[90]، لكن هذه الدلالة لا يمكن فرضها على ألوان الخراط التي تظل خاضعة لرؤيته الخاصة، فتظل مستجيبة لطبيعة المكان الذي يبدو آمنا ومبهجا للذات، والأمان يبدو نابعا من كون الألوان أصبغها على فضاء داخلي، أما سعادته فتبدت في طبيعة الفضاء الذي هو «المرسم» في المثال الأول وهو فضاء يعود لصبا الذات الساردة. فهو ذو مرجعية تذكرية ومصدر لسعادة مفقودة، أما في فضاء المسرح فيعبر عن سعادته من خلال العبارة التالية: «كان ميدان الأوبرا ليلتها بهيجا».

وتظل دلالة اللون الأحمر مفتوحة على التفسير الإيجابي، فيظل الإيقاع اللوني معبرا عن الذات وما يتعاقب عليها من مشاعر ويزاوج السارد بين الألوان الحارة والباردة في تلوين مؤثثات البيت، سائرا في نفس خط الفنانين التشكيليين (تحولت الصفرة إلى صهبة فاتحة، تحولت الزرقة إلى بنفسجي كامد، حمرة مكتومة) فيخلق ذلك إيقاعا لونيا مستجيبا لمقصد الذات الجمالي. ويذكي أحاسيس القارئ التي تستثيرها المكونات اللونية المختلفة.

إن ملون إدوار الخراط الذي وظفه لتلوين الزجاج ذي الأشكال الهندسية التي تشير إلى العمارة القديمة، هو نفسه الذي نجده يوظف في تلوين زجاج البنايات القديمة، وقد حملت هذه الألوان بدلالات خاصة ونقف على ذلك من خلال القولة التالية: «كان زجاج نوافذ القرنين الثاني عشر والثالث عشر يفتن الأبصار بمخمل ألوانه الزرقاء العميقة، وبدغدغة ألوانه البنفسجية العذبة،

ودفء ألوانه الحمراء القانية..وإذا كانت صبوة اللون هي الملمح السائد في قصائد هذين القرنين، فذلك لأن جميع هذه الألوان تعبر عن الغبطة الصوفية التي كان الفنانون الخشع يأملون في الاستمتاع بها في سماء أحلامهم»[91].

وتظل الألوان التي يوظفها الروائي أو الرسام، أو غيرهما خاضعة لرؤية الذات المبدعة، حيث يسعى السارد إلى جعلها، في تواشجها مع الأشكال الهندسية، محملة ببلاغة خاصة، تترجم الارتباط الروحي للذات بالمكان.

ومن هنا فإن المكان يقدم بطريقة استعارية، فنجد المثال الثاني تعبر فيه الألوان الحمراء والعميقة عن حرارة خاصة، نابعة من اللحظة التي تعيشها الذات في المكان: (السجاجيد الحمراء)، (الشرفة المبطنة العميقة اللون)، (حمرة القطيفة). لكنها خارج النص الروائي للخراط قد تستطيع أن تحمل بدلالات أخرى.

فتظل الأشكال والألوان معبرة عن ذاتية السارد ومستجيبة لتطلعاته، ولخبرة الكاتب الفنية ولرؤيته الجمالية، كما أن وصف فضاء الداخل والخارج يمكن الذات من تأمل مشاهد عديدة ووصفها وإغناء النص بهذه الموصوفات.

IV ـ 2 ـ الوصف المتدرج للفضاء:

إن هذا النوع من الوصف الذي يبئر الخارج والداخل يتم بطريقة متدرجة وهو حاضر في الرواية التقليدية وبالخصوص عند بلزاك. لكن الخراط في انزياحه عن الأشكال التقليدية قد جعل طريقة وصف الفضاء هي التي تحقق للنص خصوصيته، لأنه بتأثره بالفنون البصرية، أحدث ثورة على المشاهد البانورامية التي كانت تطفح بها الرواية التقليدية، فأصبحت: «القوانين التي تحكم العوالم الكتابية ليس لها إلا صلة بعيدة بالقوانين التي تتحكم بالعالم اليومي»[92]. وهي خصيصة تطبع الرواية الجديدة التي انزاحت عن التصوير المباشر للعالم.

ويبدو السارد في تنقله من الخارج إلى الداخل مهمشا لمعالم الخارج، ومركزا على الداخل. أو بعبارة أخرى هو تدرج من الخارج إلى الداخل، أو من السطح إلى العمق، حيث نجد احتفاله بهذا الداخل. وهو نوع من الافتتان بالداخلي والسري والخفي.فتبتعد طريقة التصوير عن الرؤية التقليدية التي كانت تتم من قبل شخصية متمركزة في فضاء محدد، وإذا تحركت يتم نقل ما تقع عليه عينها بطريقة مرآوية، أما الخراط فقد استطاع الاستفادة من الفنون الأخرى لتتكاثف وتخلق جمالية خاصة مفصحة عن خبرته الفنية التي تبدت من خلال تحديد أشكال وألوان وأحجام تعبر عن لغة الصمت والسكون والتأمل الشاعري.

والذات لا تنقل ما تقع عليه عينها المبصرة فقط، وإنما تنقل إحساسها بالمكان فصعد ذلك من مؤشر المستوى الجمالي للمشاهد الموصوفة.

وطرق تشخيص الفضاء عند الخراط، نفت الحدود بين السرد والوصف، فأصبحا مندغمين ولا يمكن الفصل بينهما فصلا تاما. فكيف تم هذا الاندغام؟ وما هي الإضافات الجمالية والدلالية التي أضفتها هذه التقنية لرواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»؟

V ـ اندغام السرد في الوصف:

لقد كان السرد والوصف في الرواية التقليدية منفصلين، وبذلك كانا: «يناظران واقعين مختلفين: الوصف يهتم بالأشياء والشخصيات والسرد بالوقائع والأحداث» [93] وعليه يكون للرواية بعدان: «أحدهما أفقي يشير إلى السيرورة الزمنية، والآخر عمودي يشير إلى المجال المكاني الذي تجري فيه الأحداث، وعن طريق التحام السرد، والوصف ينشأ فضاء الرواية» [94].

وبما أن الرواية العربية الجديدة قد انزاحت عن المألوف، وانتهكت الطرق التقليدية في تناول سائر مكونات العمل الروائي، فتحررت الكتابة من التنميط والجاهز والمبتذل، وأصبحت تقوم على التكثيف، حيث: «تقوم على ضغط الرؤية في جمل مركزة ولغة مجازية وكائنات رمزية، وفي حجم روائي صغير، تتفتت تلك الرؤية في رؤيات متعددة ومتقابلة ومتكاملة»[95]. فإن الأحداث أصبحت نتيجة ذلك تتسم بالانشطار والتجزيء، بعكس ما اتسمت به في الرواية التقليدية من تسلسل وتتابع خطي، وذلك يترجم كون: «علاقة بالعالم كانت من قبل مضمونة تتداعى منذ الآن، ومعها يتداعى كل أحساس بالطمأنينة.

إن شيئا ما في نفس الراوي يتكسر أو فلنقل يتحطم، وهو ما يحدث للنص أيضا. إنه يقطع استمراريته فجأة لكي ينحى منحى آخر»[96]. والتشذر ظهر في البداية مع روايات Kafka و Prost وJoyce وغيرهم من روائيي نهاية القرن التاسع عشر وبداية القرن العشرين، ومن علاماته تفكك التركيب السردي، وأزمة الذات الساردة التي عبرت عن أزمة الفردية الليبرالية التي أضحت بين قبضتي فك التشيؤ. أما في الرواية العربية الجديدة فالتشيؤ عندها علامة على الانزياح عن القوالب الجاهزة وإظهار الطابع الإشكالي للكتابة، والمرتبط بإشكاليات التواصل والتعبير عن الذات في مجتمعات يطبعها التفكك والالتباس واللايقين.

ويشكل التشذر في روايات إدوار الخراط، بصفة عامة، قيمة جمالية، وعلامة على التجديد، توضح طريقة فهم الكاتب للإبداع. وقد تحدث الخراط عن هذه الخصيصة بقوله: «حتى رواياتي هي نص، لك، إذا شئت، أن تقرأه كأنه وحدات مستقلة لا على مستوى الفصول فقط، بل حتى على مستوى «الفقرات» و«مجموعات» النصوص والجمل الداخلية أيضا، وإن كانت في الوقت نفسه مترابطة ترابطا حميما

وأساسيا»[97]. وهذا القول يؤكد التشذر الذي أصبحت تعرفه الرواية العربية الجديدة.

هذا المنحى المتمثل في تداخل الأزمنة والأمكنة، واندغام لحظات السرد في الوصف الذي أصبح مهيمنا على نصوص الرواية الجديدة، حيث أصبحت الأحداث تتولد عن الأوصاف لا العكس، بخلاف المنظور التقليدي الذي يجعل الوصف في درجة ذيلية، متغاض عن إمكانية اعتباره مساهما في تأسيس الحكي. فلم يعد الوصف حسب سامي سويدان: «عبارة عن إبراز مقدرة معجمية، تتباهى بامتلاكها ناصية التعبير، وإنما تحول في الكتابة القصصية الحديثة ليصبح مستوى من مستويات التعبير عن تجربة معقدة، تتداخل مع بقية المستويات السردية الأخرى»[98]، الشيء الذي يؤكد تحول الوصف من مجرد استراحة في المحكي إلى مساهم في بنينة الحكي.

وهذه الرؤية عبر عنها G. Genette بقوله: «إنه لمن اليسير علينا أن نتصور وصفا خلوا من أي عنصر سردي من أن نتصور العكس»[99] وهو يعبر عما للوصف من أهمية في علاقته بالسرد، حيث أصبحا في الرواية الجديدة متداخلين ولم يعد الوصف مهمشا وذيليا. وهذه الرؤية خاضعة لمتطلبات الرواية الجديدة، حيث نجد هيمنة الوصف على السرد، فأصبحت المقاطع الوصفية لا تعمل على تكسير خطية السرد فقط وإنما تقوم مقامه أيضا.

وحضور السرد في الوصف ليس جديدا على الرواية؛ وإنما يعود إلى الإلياذة لهوميروس، حيث يتبدى هذا الحضور في: «وصف درع "آخيل"»، فهذا الوصف يستغرق خمس صفحات بأكملها، وهو يروى لنا عن تصنيع الدرع فنشاهد إله النار «هيفاستوس»، وهو يقوم بتشكيل الدرع قطعة قطعة. وبالإضافة إلى هذا التزمين، وهو صناعة الدرع، نجد مستوى آخر من التزمين: حيث أن الرسوم التي يحفرها الإله زينة للدرع تمثل أشخاصا

قد دبت فيهم الحياة، فهم يذهبون ويجيئون ويغنون ويقومون بأعمالهم اليومية، وبهذا الأسلوب أضاف هوميروس عنصر الحركة على الوصف والتحم بالقص وأصبح بدوره قصا مستقلا»[100]، وبذلك يتم الإدماج بين ما هو حركي وما هو ساكن، أي بين الأوصاف والأفعال.

وتناولنا لتداخل الفاعلية السردية بالوصفية يجنبنا القراءة التجزيئية لهذين المكونين اللذين أصبحا يكونان قطبا واحدا فرض على المحفل القرائي أن يتناوله في اندماجه وليس في انفصاله.

ويظل سؤالنا المشروع هو كيف يتم اندغام الوصف في السرد بعدما كانا منفصلين في الرواية التقليدية؟ وما هي الانزياحات التي تحققت على مستوى النص الروائي بانتقال هذين المكونين إلى السياق الفني وخضوعهما لرؤية الذات؟

V ـ 1 ـ إضفاء الذاتية على الموصوف:

إن «الوصف المسرد»[101] كما يسميه G. Genette، يجعل الأوصاف تخضع في تموقعها في النص الروائي لأحاسيس الذات واستيهاماتها، فتنزاح عن أن تكون مجرد وقفة في النص لتندمج ضمن السيرورة السردية، وفي هذا السياق نتناول المثالين التاليين:

مثال 1: «نزلت بسرعة على سلالم متقابلة، صاعدة وهابطة، وشيش الكهرباء مسموع وقوتها محسوسة، وكان الناس كثيرين حولي والأنوار من سقف النفق متتابعة ومتعددة ومجسمة. وكان النفق يدخل ويغوص في قلب صخر الجبل (...) ومهما جهدت في الجري صاعدا ونازلا على الدرجات الحديدية المضلعة أجد نفسي لا زلت أراوح الخطو في موقعي» (الرواية ص 37).

مثال 2: «كانت جالسة عريانة تقريبا على الصوف الوثيرة، ساقاها كعمودين نازلين على السجاد العميق الموج، ومياه الفسقية المنحوتة في الرخام تسيل بخرير ناعم من فوهات النافورة القليلة الارتفاع» (الرواية ص 66).

إن المثالين خاضعين لحالتين نفسيتين متباينتين، حيث لم يعد وصف المكان مقصودا لذاته، وإنما خاضعا لما تريده الذات. ومن ثمة فإن الصبغة الذاتية للفضاء الموصوف تؤشر على ما يعتمل في دواخل الذات من مشاعر فتنوب عن الألفاظ المجردة.

ففي المثال الأول نجد الأوصاف تحقق امتلاءها الدلالي من خلال إكساب الأوصاف أبعادا خاصة خاضعة لذاتية السارد، فيعبر من خلال الأوصاف التي أضفاها على «النفق» عن مشاعر القلق والخوف التي انتابته. فأوصاف مثل: (متقابلة، صاعدة، هابطة، متتابعة، متعددة، مجسمة) تعبر في تلاحقها على مستوى الكتابة عن مشاعر الخوف والقلق والضياع التي تحسها الذات، وأصبح يعيشها الإنسان في عالم متاهي، كما أن أوصاف النفق قد تمت أثناء حركة السارد داخله فأدخل الأفعال في ثنايا الأوصاف وبذلك فإن: «إدخال الفعل في المقطع الوصفي يزيل التوتر القائم بين القص والوصف ويوجه النص إلى الحركة»[102]، الشيء الذي يؤكد تداخل السرد والوصف.

وبذلك؛ فإن الوجود المرجعي للنفق، وتواجده الفني، يتواشجان من أجل خلق خصوصية الشيء الموصوف، الذي يترجم مشاعر الذات، التي أفصحت عنها طريقة تصرفها، حيث أبدت الخوف والقلق. فلم يعد نتيجة ذلك، الموصوف، محطة للتوقف واستراحة القارئ، وإنما أصبحت الرواية تقوم بتدوين الأوصاف ذات المرجعية الواقعية في الوجود المتخيل لتكسبها وظيفة خاصة: «فتترجم العلاقة التي يقيمها الكاتب مع العالم ويكشف عنها هذا العالم على السواء»[103].

أما بنية النص العميقة فإنها ترمز بالمكان (النفق) إلى المتاهة التي أصبح يتخبط فيها الإنسان المعاصر نتيجة الحيرة والضياع اللذين أصبح يعيشهما، وأنه رغم محاولته التخلص من هذه المتاهة يجد نفسه محاصرا بين فكيها وبهذا يصبح: «تشخيص الفضاء الروائي أبعد من أن يكون مجرد ضرب من الزخرفة المكملة، مهمتها أن تعطي لجودة الديكور التخيلي الطابع التصويري اللازم، بل إن هذا التشخيص لمرتبط بدوره ارتباطا وثيقا باشتغال الأثر الروائي»[104]، والمكان المتاهي الذي تصاب فيه الذات بالحيرة والضياع والاضطراب ملمح بنيوي لما يعرفه النص الروائي من تشذر واضطراب على مستوى البنية، لأن الفضاء الموصوف يخضع لرؤية الذات حيث يتم استحضاره وفق وثيرة سردية تجعل الزمن متحركا فتتكون الصورة السردية.

فالمكان عند الخراط هنا مترابط مع معنى التيه، حيث نجد الذات تضيع في هذا المكان وتتيه فيه، فتعاود الحركة دون الوصول إلى مخرج أو هدف، لأن الأمكنة تتشابه وتتكرر. وموضوعات المتاهة حاضرة بقوة في الرواية الفرنسية الجديدة فنجدها عند A.Robbe-Grillet في روايته Les gommes وDans le labyrinthe وM.Butor في روايته L'emploi du temps. ومن ثم، فإن الرواية الجديدة: «تسعى إلى تبديد ثقة الشخصية الروائية بالمكان، إذ لم يعد إطارا طبيعيا يثبت أقدام الشخوص في الفعل والحركة لما يتصف به من صفات مميزة بل أصبح يميل أحيانا إلى التشابه، مما يفقد الشخصية ثقتها في نفسها»[105]، فوصف الفضاء المتاهي وتواجد الشخصية به، يعبر عن ضياع الإنسان المعاصر ومعاناته، فكل ذلك يظهر من خلال وصف الأمكنة ووصف حركة الشخصية بها.

وينزاح الموصوف عن دلالته التقليدية باعتباره مجرد ديكور

ليتحول إلى: «محاور حقيقي ويقتحم عالم السرد محررا نفسه هكذا من أغلال الوصف»[106] لكن المسافة بينهما تظل مخبوءة وتتكشف عن طريق العملية القرائية، فيبدو تداخل الفاعلية السردية والوصفية اللتين تترجمان وعي الذات وإحساسها الداخلي فيعبر المثال الثاني للخراط عن لحظة السعادة التي تعيشها هذه الذات، والتي تخبر عنها أوصاف المكان التي اتسمت بالاستعارية واللغة الشعرية التي تنزاح عن اليومي والمجرد لتعانق الأزلي والمطلق وتستشرف الذات من خلالها آفاق الممكن، وقد سبق ودعا كتاب الرواية الفرنسية الجديدة إلى شعرنة الفضاء، ونجد ذلك يتمظهر من خلال رواياتهم ومنها Passage de Milan وL'emploi du tempes لـ M.Butor حيث نجد الوصف يغتني فيهما باللغة الشعرية التي تطعم بالاستعارة والمجاز من أجل الإيحاء بما تريد الذات توصيله، وتجنب فعل ذلك بطريقة مباشرة. ويتبدى من خلال مثال الخراط نفاذ الذات إلى أعماق الأشياء الموصوفة، فتنطبع بالحميمية ونمثل لها بالجدول التالي:

الموصوف	الوصف
- الصوفا	- وثيرة
- السجاد	- عميق الموج
- الحرير	- ناعم

فبدت مؤثثات المكان غير موقوفة من أجل الوصف، وإنما ولدت علاقات جديدة: «تقارب العشق وتصل حد الصوفية بين الواصف والموصوف حيث يمتزج السرد والدراما والتجلي»[107] وتأسيسا على هذا

الطرح فإن المثال الثاني يجعل الموصوفات تخضع للإيقاع الداخلي لذاتية السارد، حيث تتحول إلى حكاية تخضع للحركية وتنزاح عن التأملية، فنجد حرف «الفاء» يتكرر وكذلك حرف «السين» كمقطع موسيقي ناعم يترجم مشاعر السعادة التي تنعم بها الذات صحبة الأنثى.

ومن ثم فقد عمل المكان الموصوف على نقل مشاعر الذات دون الحاجة إلى الحشو والإطالة عن طريق اللغة المجردة، فراوح المقطع بين أن يكون نصا وصورة، من خلال الوصف يقوم بتقديم المشهد، أما من خلال الصورة فإنه يعبر بطريقة رمزية عن الانفعال الداخلي الذي يعيشه متواقتا مع المشهد الموصوف. فتتعدد المشاهد واللوحات والأمكنة الموصوفة بتعدد الحكايات وزوايا التقاط الأحداث، ليقوم الوصف بالمعنى الذي يقوم به السرد مرتكزا على الرموز والذكريات والانفعالات، فيكتسب في النص الروائي أبعادا ووظائف مباينة لما وضعت له في الواقع المرجعي بانتقالها إلى السياق الفني لأنها تخضع لرؤية الذات وانفعالاتها.

وقد ذوب السارد قصة المجد العربي وانتصاراته، وكذلك انكساراته، تحت قشرة أوصافه لطيمة «البيت القديم». وهذا يؤكد أن: «الكتابة عند الخراط محاولة لاستبطان مادية الأشياء والشخوص والفضاء. بما هي عليه من دقة وتداخل وتلوينات حتى تستطيع أن تلامس وجودها في مجموع أبعاده وتفاصيله، فالعام عنده لا يفسر الخاص، بل الخاص هو الذي يضيء جوانب من الأحداث الكبيرة العامة»[108].

وبذلك يبتعد الخراط بالوصف عن يقينية الواقعية والتصوير المرآوي للواقع، مفسحا المجال لكتابة إشكالية، تترجم شغفها باللغة التي يتداخل فيها المكون السردي والوصفي، حيث من خلالهما يحاول تصوير ما هو ممكن، وليس ما هو كائن. كما يمنح النص جمالية وقيمة لينفتح بذلك على التأويلات اللانهائية.

V ـ 2ـ الوصف المخيب:

لقد كانت بعض الأوصاف ترد في الرواية التقليدية كإشارة لما سيقع في اللحظات الموالية من القص فتمهد للحدث، وحين يقرأ القارئ هذه الأوصاف يتوقع أحداثا محددة قبل الإطلاع عليها .

لكن سعي الخراط إلى خلخلة ثوابت الرواية التقليدية، وتنويعه في طرق بنينة الكتابة الروائية الجديدة، نجده، تبعا لذلك، ينوع أشكال علاقة السرد بالوصف، فيجعله يحتل موقعا اعتباريا في النص، لينوع طرق ترابط هذين المكونين وتداخلهما، كما أنه يحاول عدم منح القارئ فرصة الاستكانة إلى الجاهز، فيخيب أفق توقعه على كل المستويات، وسنؤكد على ذلك بالمثال التالي: «كان ميدان الأوبرا ليلتها بهيجا، عناقيد المصابيح الكهربائية ناضجة بعصارة بيضاء مشعة وسعف النخل السلطاني يهمس في نسمة المساء وتمثال إبراهيم باشا يومض جسمه البرونزي في كبرياء» (الرواية ص48).

إنه مقطع افتتاحي لنص «ع المسرح» حيث يصف المكان ويمهد للحدث، وتحيين هذه الأوصاف تطلعنا على سعادة الذات فتختزل المسافة بين البعد الخارجي والداخلي وتطابق بين أحاسيسها وبين الأوصاف التي يتولد عنها العالم المتخيل، فأوصاف مثل: (بهيجا، ناضجة، مشعة، يومض) تفصح عن كون المكان الطافح بالبهجة محملا بوعد بسعادة مرتقبة ستعيشها الذات في المكان.

ويظل السارد مستمرا في وصف المكان الممهد للحدث المتوقع، والمتمثل في «الفرجة المسرحية»: (مقعدي وثيرا مغريا بالراحة)، (سياج الشرفة المبطنة العميقة اللون)، إنها أوصاف تبدو متعاقدة على تمكين السارد من «فرجة ممتعة»، لكن الأحداث التي كشفت عنها القراءة الخطية للنص تجعلنا نقف على تخييب أفق توقع القارئ، فيجد عكس ما أوحت به

الأوصاف الممهدة للحدث، فبدل استمتاع الذات بالمسرحية فإنها ستشهد نعي الممثلة، لتتحول القاعة إلى ألم ودموع، كما تستعيد الذات، عن طريق الاستيهام والتذكر، مواقف كانت لها مع الممثلة الميتة حيث كانت لها معرفة سابقة معها.

فالمكان الذي بدا بأنه سيمنح وعدا بقضاء لحظات ممتعة تحول إلى مأتم، وتحولت، نتيجة ذلك مشاعر السارد من السعادة التي أوحى بها المكان إلى الحزن الذي فرضته الأحداث التي حدثت في نفس المكان، والذكريات التي اقتحمت لحظة تفرده. وهذه التقنية تجعلنا نقف على مدى عمق الفاعلية التي أصبحت للوصف حيث يستطيع التأثير على محفل التلقي بخلقه لحظات قرائية تطبعها المفاجأة والإدهاش.

V ـ 3ـ الوصف التوقعي للمكان:

إن وصف المكان بطبيعته يتركز على أشياء تقع تحت زاوية الرؤية فينسجم بذلك مع زمن التأمل، حيث نجد تزامن الرؤية مع المكان الموصوف. لكن الكاتب في سعيه المستمر إلى تكسير المألوف والمبتذل، يجعل الوصف يتركز على فضاء لم يره بعد، فأصبح بذلك وصفه توقعيا، لما سيرى، ونمثل لذلك بقوله:

مثال 1: «خرجت على وجه الصبح في انتظار الطاكسي (...) الذي سيحملني إلى غرفتي في الفندق وقد رأيت وحشتها وخواءها من الآن» (الرواية ص 11).

مثال 2: «هواء المحيط يهبّ علي من خليج غينيا بسمائه المنخفضة المحملة بسحاب أبيض سرعان ما سوف ينجاب عن حرّ مصوح» (الرواية ص 77).

يبدو من خلال المثالين أن المكان لا يقع تحت زاوية رؤية السارد، لكنه

يصبغ على المثال الأول أوصافا سلبية (الوحشة، الخواء) في اللحظة التي خرج فيها من غرفة صديقته الدافئة والممتلئة بالجسد، فجاء وصفه التوقعي كرد فعل على ما تركه وراءه. فتصبح الرؤية متحققة في المستقبل قبل حدوثها أي في ذاكرة الذات وينطبق ذلك على المثال الثاني أيضا حيث أصبحت معرفة الفضاء «توقعية» ومتخيلة ومبنية على إحساس الذات بالمكان.

V ـ 4 ـ الزمن بين السرد والوصف:

إن ما يميز زمن السرد والوصف في الرواية التقليدية هو انبناؤهما على تعارض الأحداث من خلال الزمن الماضي، في حين يقدم الوصف عن طريق الزمن الحاضر، أي: «زمنا ميتا داخل تطور السرد، أي أنه يشكل توقفا في مسيرة تنامي وتدفق الأحداث»[109]، لكن الرواية الجديدة: «تسعى إلى منهجة استعمال الزمن الحاضر، ملغية بذلك التمييز التقليدي بين السرد والوصف الذي كان يقوم على تعارض زمني»[110]، وهذه التقنية حاضرة في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» التي تقوم على التداخل بين السرد والوصف، حيث يحضر الزمن الحاضر لتبئيرهما معا: «كنت أهم الآن بأن آوي إلى سريرنا الفسيح، تحت لوحة النسيج الكثيف التي يصيح فيها الديك الأحمر الخيوط» (الرواية ص 46).

ويبدو من خلال هذا المقطع النصي، أنه قد تم إلغاء التعارض بين الذات والموضوع وبين السرد والوصف.

وبالإضافة إلى ذلك تلجأ الذات إلى وصف المكان ومزج ذلك الوصف بأفعال الحركة، ويبدو ذلك واضحا من خلال المثال التالي: «كانت الموديل تنظر إلى نقطة غير محددة، وهي واقفة على كرسي حمام منخفض (...) مدهون بالأبيض أمام الشباك العريض، النهار الخام

المصفى يضيء بوضوح وسطوع جانبها الأيسر» (الرواية ص 25). والمثال يبدو عبارة عن «وصف مسرد» للصورة والزمن المعتمد: «الشبيه بالزمن المستعمل في سيناريوهات الأفلام، فهو يكتسي قيمة حاضر يمكن نعته بالحاضر «المشهدي»»[111].

وبهذا يكون إدوار الخراط قد عمل على الانزياح عن زمن السرد التقليدي، وذلك زيادة منه في إدماج المكون الوصفي في المكون السردي، حيث أسقط الحدود بينهما محققا للنص الروائي خصوصيته وجماليته.

استنتاج:

لقد أصبح الوصف في الرواية العربية الجديدة يحتل مركزا بؤريا وليس ذيليا، كما كان الأمر في الرواية التقليدية. فلم يعد بذلك الوصف مجرد توقيف للسرد، وإنما أصبح يتداخل مع الفاعلية السردية، كما أن المعاني أصبحت متولدة من الأوصاف وليس العكس.

كما أن إدوار الخراط لا يكتفي بالخطوط العريضة في وصفه للأشياء والأماكن وإنما يهتم بالجزئيات والتفاصيل، ويركز على الأشياء ويهمش الشخصيات.

وبالإضافة إلى ذلك نجده في تبئيره للفضاء الموصوف يستفيد من تقنيات الفنون البصرية كالتشكيل والسينما والعمارة محاولة منه إلحاق الفن الكتابي بالفن البصري وكذلك تحقيق خصوصية الرواية العربية.

وهو يحاول من خلال تشخيص الفضاء إضفاء دلالة رمزية على العالم الموصوف حيث يمكننا تسمية «النصوص الوصفية» «نصوصا مجازية»، يسعى من خلالها إلى تجريد الواقع وإضفاء الطابع الكوني عليه.

وما يميز أوصاف الخراط أنه يساوي فيها بين الذاتي والموضوعي في وصفه للواقع الشيء الذي يجعل النص الروائي منفتحا على تعدد القراءات؛ لأنه يتملص من إعطاء معنى موحد للفضاء الموصوف فيظل خاضعا للتأويلات المتعددة.

ومن ثمة فهو يلجأ إلى وصف الفضاء بطريقة خاصة تبرز مدى تعقده وتركبه وابتعاده عن التبسيط، وكأنه من خلال هذه الأوصاف التي تبدو ذات مرجعية واقعية، يعبر عن عالم لا واقعي، مستتر يخضع لقانون اللامعقول. إن عوالمه الموصوفة تتجه إلى المتناقضات وإلى المهمش وإلى النور والظلمة والأشكال والألوان، إنها في ظاهرها تركز على المادي، لكن في بنيتها العميقة تفصح عن محاولة الكاتب ملامسة المطلق وليس تغيير الواقع.

إنه بتركيزه على سطوح الأشياء بأشكالها وألوانها وعلى المهمش يسعى بطريقة أخرى إلى ملامسة الخفي والغامض، كما يعبر عن الغربة التي يعيشها الإنسان في مواجهة الأشياء.

وقد بدت الانزياحات التي حققها الوصف في رواية مخلوقات الأشواق الطائرة من خلال طرق الوصف ووظائفه بالإضافة إلى اعتباره وسيط الكاتب في علاقته بالعالم.

هوامش الفصل الثاني:

(1) Roland bourneuf: l'organisation de l'espace dans le roman. Revue Etude littéraires. N° 1 , avril 1970, p: 86.

(2) سيزا قاسم: بناء الرواية، م.م. ص.110.

(3) سيزا قاسم: بناء الرواية.م.م. ص.112.

(4) ph. Hamon.Introduction a l'analyse des descriptif, Ed: classique, Hachette, 1981.p.12.

(5) FrancisWey in Philipe Hamon. Introduction a l'analyse descriptif, op.cit., p 25.

(6) جان ريكاردو. قضايا الرواية الحديثة. م.م. ص166.

(7) نفسه، ص144.

(8) نفسه، ص 143.

(9) رولان بورنوف وريال أويلي.معضلات الفضاء ضمن. الفضاء الروائي. م.م. ص 99.

(10) مصطفى الضبع. استراتيجية المكان. م.م. ص 166.

(11) B.Valette.Esthetique du roman moderne. Op.cit., p 75.

(12) سمر روحي الفيصل. بناء المكان الروائي. مجلة الموقف الأدبي- دمشق. ع 2-3، 1996 ص 12.

(13) سيزا قاسم. بناء الرواية. م.م. ص 107.

(14) جان ريكاردو. قضايا الرواية الحديثة.م.م. ص 21.

(15) شارل كريفل. المكان في النص ضمن الفضاء الروائي. م.م. ص 72.

(16) يوري آيزنز فايك. الفضاء والأدلوجة. المرجع السابق ص 130.

(17) ج. ب. كولدنستين: الفضاء الروائي ضمن الفضاء الروائي، م.م. ص 32.

(18) انجي أفلاطون. نظرة إلى الفنان المصري وعالمه المعاصر. مجلة المعرفة ع 134 س 1973 ص 96.

(19) موليم العروسي. الفضاء والجسد. الرابطة. الدار البيضاء، ط 1، 1996، ص 72.

(20) رولان بورنوف وريال أويلي. معضلات الفضاء. ضمن الفضاء الروائي. م.م. ص 102.

(21) ضياء الشرقاوي: أنتم يا من هناك. الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة. ط1/1986، ص 5.

(22) لقد تم إدراج المقطع الذي يصف الموديل في خضوعها لثنائية النور والعتمة في المبحث

الخاص بـ«الفضاء المغلق» باعتباره فضاء لتبئير الجسد الأنثوي في الفصل الأول من هذا البحث.

(23) عبد الرحيم جيران: الكتابة والتمفصل الملتبس ضمن رهانات الكتابة عند محمد برادة. مختبر السرديات؛ 2 كلية الآداب والعلوم الإنسانية بنمسيك، ط/1 ـ 1995، ص 7.

(24) سيزا قاسم. بناء الرواية.م.م. ص 107.

(25) Raymond Debray-Genette. Traversées de l'espace descriptif. Revue Poétique. 51. 1982. p: 344.

(26) عبد الحكيم قاسم: أيام الإنسان السبعة. مختارات فصول. الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط1، ص 94.

(27) خيري دومة: «تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة» م.م. ص 221.

(28) صلاح صالح: «قضايا المكان الروائي» دار شرقيات، القاهرة، ط 1، 1997. ص 82.

(29) نوح فيكروش: «الفضاء والتواصل التشكيلي» ندوة: اللوحة، الخشبة، التواصل. منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية. مكناس. ص 96.

(30) طارق الشريف: «معنى الفن عند العرب» مجلة المعرفة. ع 124. نيسان. 1973. ص 113.

(31) نوح فكيروش: «الفضاء والتواصل التشكيلي» م.م. ص 102.

(32) Yve.Reuter.Introduction à l'analyse du roman.Ed mise a jour DUNOD. 1991. p 27.

(33) رولان بورنوف وريال أويلي. «معضلات الفضاء ضمن الفضاء الروائي» م.م. ص 100.

(34) طارق الشريف: «معنى الفن عند العرب» م.م. ص 114.

(35) صلاح صالح: «قضايا المكان الروائي» م.م. ص 44.

(36) جمال الغيطاني: شطح المدينة. دار الهلال القاهرة، ط1/1990، ص 9.

(37) عبد اللطيف محفوظ: «وظيفة الوصف في الرواية» م.م. ص 51.

(38) عبد الرحيم جيران: الكتابة والتمفصل الملتبس ضمن رهانات الكتابة عند محمد برادة، م.م، ص 6.

(39) موليم العروسي: «الفضاء والجسد» م.م. ص 72.

(40) صلاح صالح: «قضايا المكان الروائي» م.م. ص 101.

(41) نفسه، ص 99.

(42) نفسه، ص 82.

(43) موليم العروسي: «الفضاء والجسد» م.م. ص 72

(44) صلاح صالح: «قضايا المكان الروائي» م.م. ص 23.

(45) إدوار الخراط: «الكتابة عبر النوعية» دار شرقيات. ط 1، 1994، ص 98.

(46) ph.Hamon. introduction à l'analyse descriptif. Op. cit. p. 186.

(47) Raymonde Debray – Genette. Traversées de l'espace descriptif op.cit., p 330.

(48) سيزا قاسم: «بناء الرواية» م.م. ص 122.

(49) Raymonde Debray – Genette. Traversées de l'espace descriptif. Op. cit., p 330.

(50) Florence de chalong. Espace, regard et perspective, revue littérature. N: 65, Février, 1987, p: 69.

(51) جوزيف كيسنر: «شعرية الفضاء الروائي». ت لحسن أحمام. إفريقيا الشرق، بيروت 2003 ص 106.

(52) Roland Bourneuf: l'organisation de l'espace dans le roman, Op. cit, p: 86.

(53) جان ريكاردو: «قضايا الرواية الحديثة». م.م. ص 105.

(54) رولان بورنوف وريال أويلي. معضلات الفضاء ضمن الفضاء الروائي.

(55) مصطفى الرواص. فضاء بيروت في رواية «سباق المسافات» م.م. ص 99، مجلة الصورة. س. 1، ع 1، خريف 1998، ص 30.

(56) ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء ضمن الفضاء الروائي، م.م. ص 49.

(57) A.Robbe-Grillet pour un nouveau roman, op.cit., p 19.

(58) Iouri Lotman: la structure du texte artistique. Ed. Gallimard. 1973. p 309.

(59) «بعضهم يسميها الاستحوار أو شامل الرؤية وهي طريقة إدارة آلة التصوير على محور أفقي أو عمودي أثناء التصوير للالتقاط المنظر شاملا والصفة منها اشتمالي» (ضمن كتاب قضايا الرواية الحديثة لجان ريكاردو. م.م. ص 128).

(60) Raymond.D-Genette. Traversées de l'espace descriptif. Op.cit., p 336.

(61) رولان بورنوف وريال أويلي. معضلات الفضاء ضمن الفضاء الروائي. م.م. ص 100.

(62) A.Robbe. Grillet. Pour un nouveau roman. Op.cit., p 127.

(63) اقتراب الكاميرا السينمائية من الشيء أو ابتعادها عنه، بحيث تبدو الصورة وكأنها تزداد قربا من المشاهد أو تزداد بعدا عنه.

(64) يحضر البحر بشدة في روايتي إدوار الخراط «يا بنات إسكندرية» و«ترابها زعفران».

(65) إدوار الخراط: يا بنات إسكندرية، م.م. ص 124.

(66) محمد عز الدين التازي: رحيل البحر. م.م. ص 69.

(67) إدوار الخراط: «مهاجمة المستحيل» م.م. ص 26.

(68) نفسه. ص 77.

(69) مطاع صفدي. بحثا عن النص الروائي. مجلة الفكر العربي المعاصر. بيروت، ع 48-49، 1988 ص 5.

(70) محمد بنيس: «ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب» دار التنوير، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط 2، 1985 ص 100.

(71) ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء. ضمن الفضاء الروائي. م.م. ص 54.

(72) ميشيل رايمون: «التعبير عن الفضاء ضمن الفضاء الروائي». م.م. ص 56.

(73) محمد خلاف. النص الخراطي: تأسيس الواقع النفساني. مجلة الفكر العربي المعاصر. ص 42، 1986 ص91.

(74) محمد خلاف. النص الخراطي: تأسيس الواقع النفساني، م.م. ص 91.

(75) عبده جبير: تحريك القلب، دار التنوير، بيروت، ط.1982/1، ص 9 -10.

(76) سيزا قاسم. بناء الرواية، م.م. ص 109.

(77) سيزا قاسم، بناء الرواية، م.م. ص 121.

(78) A. Robbe- Grillet. Pour un nouveau roman, op.cit., p 125.

(79) محمد خلاف.النص الخراطي: تأسيس الواقع النفساني، م.م. ص 91.

(80) إدوار الخراط، مهاجمة المستحيل، م.م. ص 29.

(81) نفسه ص 53.

(82) Tomacheveski. La théorie de la littérature. Ed. seuil. Paris 1965.

(83) ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء. ضمن الفضاء الروائي، م.م. ص 51.

(84) ميشيل رايمون: «التعبير عن الفضاء ضمن الفضاء الروائي». م.م. ص 52.

(85) صلاح صالح: «قضايا المكان الروائي» م.م. ص 82.

(86) عبد الحاكم قاسم: أيام الإنسان السبعة، م.م. ص 115.

(87) Raymond. D. Genette. Traversées de l'espace descriptif, op. cit., p 331.

(88) محمد خلاف. النص الخراطي: تأسيس الواقع النفساني. م.م. ص 91.

(89) محمد الهجابي. التصوير والخطاب البصري، نشر ديوان 3000 الرباط. ط 1، 1994 ص 275.

(90) نفسه، ص 276.

(91) محمد حافظ دياب: جمالية اللون في القصيدة. مجلة فصول. م 5 ع 2 يناير، فبراير، مارس. 1985، ص 43. نقلا عن: Steiner. U. the colours of Rhetorie problems.

(92) جان ريكاردو. بحوث في الرواية الحديثة. م.م. ص 173.

(93) Jean Molino. Logique de la description, Revue Poétique. 91 septembre 1992 p 363.

(94) حميد لحميداني. بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط1/ 1991، ص 65.

(95) محمد خلاف. النص الخراطي: تأسيس الواقع النفساني. ص 92.

(96) عبد الرحيم بوعلام. سؤال الحداثة في الرواية المغربية. إفريقيا الشرق. بدون ط. 1999. ص 23.

(97) إدوار الخراط: مهاجمة المستحيل. منشورات المدى، قبرص ط.1/1996، ص 112.

(98) سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي العربي، مؤسسة الأبحاث في الرواية العربية، ط1/1986، ص134.

(99) G. Genette. Frontiere du récit. Communications N° 8, 1966 p 156 dans Figures II., Ed: Seuil, Paris, 1966. p 57.

(100) سيزا قاسم. بناء الرواية م.م ص 156. نقلا عن - Homer. The Illiad. Middlesesc, Penssics. Book II p 72.

(101) G. Genette. Figure III. Ed. Seuil. Paris 1972, p 138.

(102) سيزا قاسم. بناء الرواية. م.م ص 157.

(103) رولان بورنوف وريال أويلي. معضلات الفضاء. ضمن الفضاء الروائي. م.م. ص 99.

(104) ج.ب. كولد نستين. الفضاء الروائي. نفسه ص 41.

(105) محمد البارد: الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر، سوريا، ط1/1993، ص 242.

(106) حميد لحميداني. بنية النص السردي. م.م. ص 71.

[107] إدوار الخراط. مهاجمة المستحيل. م.م. ص 144.

[108] محمد برادة. أسئلة الرواية. أسئلة النقد. الرابطة. ط 1. 1996 ص 124.

[109] عبد اللطيف محفوظ. وظيفة الوصف في الرواية. م.م. ص 42.

[110] بيرنار فاليط. النص الروائي. مناهج وتقنيات. م.م. ص41.

[111] بيرنار فاليط. النص الروائي. مناهج وتقنيات. م.م. ص 44.

الفصل الثالث

وظائف الفضاء
في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»

تمهيـــــد:

لقد كاد الفضاء الموصوف في الرواية التقليدية، أن يكون مستقلا بذاته عن باقي مكونات العمل الروائي الأخرى من زمن وأحداث وشخصيات، حيث اعتبر مجرد توقيف للسرد، واستراحة للقارئ من الأحداث المتتابعة، ليتطور مع الرواية الجديدة ويصبح مكونا سرديا لا يمكن فصله عن هذه المكونات التي أصبحت مترابطة معه، وغير مستقلة عنه، فأصبح بإمكانه القيام بوظائف عدة في النص الروائي، واستطاع أن يسهم إلى جانب غيره من المكونات الروائية. كالأحداث والشخصيات والزمن وفي تفاعله معها وتبادل التأثير والتأثر في بنينة النص الروائي.

ومنذ القرن التاسع عشر، أضحت الرواية مهتمة بالكشف عن دواخل الشخصية والحدث لإثبات صورة خاصة للمكان يكتشفها القارئ أثناء القراءة. كما أصبح الفضاء يتفاعل مع باقي مكونات النص الروائي، الشيء الذي جعل هذا: «الفضاء في الرواية، أكثر من مجموع الأمكنة الموصوفة»[1] فأسهم بذلك في اقتصاد المحكي الروائي.

ويؤدي الفضاء الروائي وظائف متعددة في المحكي، ويضطلع بدور دينامي في عملية بناء الرواية، وتتحدد وظائف الفضاء حسب رولان بورنوف: «على وجه التقريب، بدراستها في علاقتها مع الشخصيات والوضعيات ومع الزمن والحدث والإيقاع الروائي»[2]. ومن خلال هذه الوظائف والعلائق التي تربطه بالمكونات الروائية الأخرى يتمظهر إسهامه في بنينة النص الروائي.

ولا يمكن تعميم الوظائف المستخلصة من رواية من الروايات على الروايات الأخرى، لأن عناصر كل رواية تشتغل بطريقة خاصة ضمن النسيج العام للعمل ككل، حيث تفرض طريقة بنينة الفضاء الروائي من قبل الكاتب. وظائف خاصة لهذا الفضاء، حيث ينظمه بطريقة تمنح العمل الروائي خصوصيته.

وتأسيسا على ما سبق لم يعد الفضاء في الرواية الجديدة مجرد خلفية باهتة، وإطارا خارجيا يؤطر الشخصية والحدث، أو ديكورا أو استراحة للقارئ، حيث يمكن نسيانه بسهولة، وإنما أصبح أساسيا في البناء السردي، حاضرا فيه على طول السرد، ولتوضيح أهميته التي يحتلها في العملية السردية لابد من رصد علاقته مع باقي المكونات الحكائية الأخرى: من شخصيات، وزمن، وأحداث. حيث يعمل على تبادل التأثر والتأثير مع الشخصية، فيتم الإحساس به كقوة صديقة أو عدوة، كما يعمل على تطوير الحدث، وإحداث إيقاع في النص الروائي. وهذا التطور في تناول الفضاء الروائي، مكنه من الارتباط المباشر بالسرد، إذ أصبح وحدة سردية متنامية ومتطورة عبر النص الروائي، فأصبحت الرواية تخضع لتوجهات الكاتب ولقناعاته الفكرية ولرؤيته الجمالية. لكن رغم ذلك يظل الواقع الخارجي هو الذي يفرض نوع الفضاء، حتى وإن كان مناقضا للواقعي، ويعبر في بنيته العميقة عن نبذه ورفضه أو اقتراح بديل عنه.

وأضحت للفضاء أهمية كبرى في العملية السردية، ونظرا لدوره الخطير دعت الضرورة إلى تطوير التعامل مع هذا المكون الحكائي. ومن المنظرين السباقين إلى ذلك H.Mitterand الذي دعا إلى عوملة الفضاء وذلك باعتباره عاملا من العوامل في النص الروائي، كما دعا إلى عدم تهميش هذا الفضاء، وتناوله من قبل الدراسات السيميائية بالكيفية التي

يتم بها تناول الحدث والزمن والشخصية، ويتساءل عن ذلك بقوله: «فهل يمكننا الحديث عن محين، أو بعبارة أخرى، عن ديكور، عندما يصبح المعنى الفضائي، لوحده من جهة، مادة الحدث، ودعامته ومسببته، ومن جهة أخرى، الموضوع الإيديولوجي الرئيسي؟ فعندما يصبح الفضاء الروائي شكلا يحكم، ببنيته الخاصة والعلاقات التي يولدها الاشتغال الحكائي والرمزي للمحكي، لا يمكنه أن يبقى موضوع نظرية للوصف، فيما يصدر الشخوص، الحدث والزمنية – وحدها – عن نظرية للمحكي»[3].

لقد أصبح الفضاء الروائي مكونا أساسيا في البنية السردية حسب H.Mitterand، ثم يأتي بعد ذلك منظر آخر وهو PH.Hamon ليؤكد الدور العاملي للفضاء بقوله: «من حيث الدلالة يمكن للفضاء أن يتولى كل الوظائف العاملية وهي: (الذات/الموضوع، المعارض/المساعد، المرسل/المرسل إليه، الشيء الذي يجعل منه شخصية متكاملة ومستقلة بذاتها، حيث يمكنها أن تشمل كل الصفات والدلالات الضمنية والمصاحبة والممكنة»[4].

وقد ابتعد هنري ميتران وبعده فيليب هامون في دراستهما للفضاء الروائي عن المعالجة السيميائية التي منحته دورا ثانويا فاعتبرته مجرد «ظرف» ولم تعتبره من العوامل، والتعامل مع هذا الفضاء باعتباره عاملا يجعلنا نستعيد بطريقة بديهية ما قام به Propp في نظرية العوامل التي قام Grimas بعده بتطويرها. فمنذ أبحاث Propp أصبح واضحا أن الأساس الدلالي يحدد ببنيته السردية. ومفهوم العامل عند Grimas: قد يكون فردا أو جماعة (أو قوى طبيعية)، ذاتا إنسانية، أو شيئا، فيتم تحديده حسب الوظيفة التي يضطلع بها داخل متتالية سردية، فيقتضي تفسير البنية السردية لنص ما، التحليل العاملي لهذا النص، ويرتبط هذا الأخير ارتباطا وثيقا بالتحليل الدلالي.

وتطور تناول الفضاء الروائي مكنه من الارتباط المباشر بالسرد، حيث أصبح وحدة سردية متنامية ومتطورة عبر النص الروائي، فالفضاء ارتبط في الرواية الجديدة بالسرد وبالسيرورة الزمنية، حيث لا يقوم أحدهما دون الآخر. وقد أكد ذلك CH. Grivel بقوله:

«إن كل قصة تفترض نقطة انطلاق زمنية ونقطة اندماج في الفضاء، أو يلزم كل قصة، على الأقل، أن تحدد، منذ البداية، زمنها ومكانها معا. ولا يتحقق الخروج عن المألوفية واكتساب الفرادة إلا بهذا الشرط... إن المكان نتاج السرد، كما يسهم بدوره، في خلق السرد»[5].

كما أنه حسب Grivel دائما يضفي على النص طابع الدرامية: «فمجرد الإشارة إليه يعني أنه جرى (سيجري) فيه أمر ما. ومجرد ذكره يجعلنا ننتظر حدوث واقعة من الوقائع، فلا وجود لمكان لا يكون شريكا في الحدث»[6]، فالأحداث لم تعد منفصلة عن الفضاء وإنما أصبحت نابعة منه.

وما يؤكد أهمية الفضاء وتعالقه بالسرد وضرورته له، هو ترابطه بمفهوم أساسي لا يمكن للسرد القيام بدونه، إنه الزمن، وبما أن العلاقة بين المكان والزمن بديهية، ولا يمكن فصل أحدهما عن الآخر في العملية السردية، فإننا سنحاول الوقوف على وجوه التماهي بينهما، وخاصة حين يتخلى المكان عن دلالته الأصلية ويحمل دلالة زمنية في البنية السردية، وقد تعرض لهذا الأمر R. Bourneuf وحدده في عدة نقط هي كالتالي:

1- أن الفضاء يبطئ الزمن، ويقدم استراحة درامية.
2- يقوم بتسريع السرد عن طريق تجاور مشاهد تميزها أحداث تقع في أماكن مختلفة ومتباعدة.
3- حمل الإشارات الفضائية دلالة زمنية، حيث نجد تزامن

فعلين أو حدثين أو تواليهما[7] فيتأكد كون الفضاء والزمن وجهين لعملة واحدة في المحكي الروائي.

وتأسيسا على ما سبق أصبح القارئ مطالبا ببذل جهد مضاعف في قراءته للفضاء حيث، «لا يكون الدور المسند إلى الفضاء داخل الرواية، بهذا الوضوح دائما، وسيكون على القارئ الذي يقوم بقراءة متماسكة حقا، أن يجهد لاستخلاص القدرات الرمزية الممكنة للموضعة، بعيدا عن الطرفة المروية»[8]. إنها دعوة لهذا القارئ للمشاركة في إبداع النص بعدما كان مستكينا للجاهز، فأصبح الكاتب يترك فراغات على كل المستويات ويجب عليه ملؤها.

وتنظيم الفضاء في الرواية هو في حد ذاته ترميز إلى رؤية خاصة وموقف خاص من العالم. كما أن هذا الفضاء يجعلنا نقف على العلاقة الداخلية التي تربطه بالعناصر الأخرى للنص، الشيء الذي يمنح الرواية: «تماسكها وتنوعها الداخلي، وشكلها الخاص ونغميتها المميزة والمستويات المتعددة لدلالتها»[9].

ومن خلال ما سبق سنحاول الاستعانة في دراستنا لوظائف الفضاء بما جاء به H.Metterand الذي لاحظ أهمية الفضاء في العملية السردية منذ Balzac ودعا إلى عوملته، وكذلك استعنا بـ CH. Grivel الذي رأى بأن الفضاء يضفي على النص طابع الدرامية وأنه مرتبط بالسرد وبالسيرورة الزمنية وبالإضافة إلى هذين الناقدين استعنا بمقولات R.Bourneuf في مقاله الهام «Organisation de l'espace dans le roman» وقد اهتم بالانتظام البنيوي للفضاء فركز على علاقاته الداخلية مع المكونات الروائية الأخرى كالشخصيات والحدث والزمن. وما جاء به Butor فيما يخص فلسفة التأثيث، وقد اهتم بأحد أبعاد الفضاء الهامة والمتمثلة في الأشياء التي تحتل الفضاء والدلالات التي تحيل عليها. كما استفدنا مما جاءت به

السرديات، خاصة ما يتعلق بوجهة النظر، فالفضاء في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» يتبأر من قبل السارد الذي يعتبر ساردا – شخصية، يضطلع بهذا الدور متخذا وجهات نظر متعددة تتمظهر من خلال تعدد الطرق الكتابية في استحضار الذات لنفس الفضاء وكذلك تعدد أبعاده الدلالية، ومن المنظرين الذين تناولوا وجهة النظر نجد Todorov وG.Genette وغيرهما.

ومن خلال مقاربتنا سنعمل على الوقوف على وظائف الفضاء في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» وكيف انزاح هذا الفضاء عن كونه مجرد إطار في النص ليصبح مكونا حكائيا يسهم في السيرورة السردية، ويعقد عدة علائق مع الشخصية الزمن والحدث، كما سنحاول إبراز دوره الجمالي في ضبط إيقاع السرد والكشف عن كونه عنصرا بنيويا ديناميا في مختلف مراحل عملية البناء الروائي، وأثناء دراستنا لوظائف الفضاء سنراعي خصوصية الرواية المدروسة وأسسها الجمالية، وسنقارب هذا الفضاء في علاقته بالمستويات التالية:

1 ـ الشخصية.

2 ـ الإيقاع.

3 ـ الحدث.

4 ـ الزمن.

وسنحاول الوقوف على ما حققه الفضاء من خصوصية للرواية العربية الجديدة بصفة عامة ورواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» بصفة خاصة من خلال دراستنا للعلائق التي ربطها مع المكونات الحكائية الأخرى وكشفنا للدور الذي أنيط به للمساهمة في بناء الرواية. وسنقوم بذلك غير منساقين وراء الأحكام الجاهزة لأن طبيعة الأطروحة التي ندافع عنها في هذا العمل تفرض علينا ذلك.

I ـ علاقة الفضاء الروائي بالسارد ـ الشخصية:

من المؤكد أن أبرز تغيير طرأ على الفضاء في الرواية العربية الجديدة، كونه أصبح يضطلع بدور دينامي في العملية السردية، ومن ثمة يجب أن تتم دراسته من خلال علاقته الوثيقة بباقي مكونات الرواية، ومن بين هذه المكونات نجد الشخصية.

وقد أصبح الفضاء يفرض سلطته عليها فتعرض انطلاقا من علاقتها بالمكان، كما أن الشخصية قد تفرض سلطتها على هذا المكان فيتمظهر من خلال وجهة نظرها ورؤيتها الخاصة، لأن تموضع الذات، أو الشخصية في مكان معين لا يكون مجانيا في المحكي الروائي، وإنما نستطيع أن نستخلص من خلاله القدرات الرمزية التي يحملها، وهذا الأمر يحفز القارئ على محاولة استكشاف ما يحمله الفضاء من ترميزات ومن تأثير على الشخصية، أو تأثر بها. إن المكان يقدم الشخصية ويعرف بها، أو يترجم أحوالها، دون أن يعمد الكاتب إلى فعل ذلك من خلال سرد الأحداث، فيتم بذلك الانزياح عن المبتذل والمألوف.

ويعتبر الديكور منذ بلزاك: «خالقا للشخصية، يؤثر فيها ويشكلها، ليصبح الفضاء، حينئذ، جزءا من طرائق التمييز التي كان، في السابق موضوعا لها»[10]، فأصبح التعامل معه يراعي دوره التأسيسي ومكانته الخاصة في المحكي الروائي. كما أن الوصف عند Flaubert يرتبط ارتباطا وثيقا بالحالة النفسية للشخصية، ويتمظهر ذلك في رواية « Madame Bovary»، فلم يعد المكان مجرد إطار وإنما أضحى ذا قيمة دلالية مرتبطة بالحركة وبالفعل، فوصف المكان، وصف للشخصية التي تحتله، كما أن علاقة الشخصية بالمكان علاقة جوهرية فلا يمكن تصور وجودها بدونه، لأنه هو من يحدد كينونتها وهويتها.

وقد تمظهر الفضاء في الرواية التقليدية قبل الشخصيات، حيث قام

بتأطيرها، كما أن الشخصية تميزت بالتحدد والامتلاء الدلالي فأحالت على مرجعية واقعية تتحدد في الزمان والمكان. لكنه مع الرواية الجديدة أصبح: «لا يوجد إلا بالشخصيات»[11]. فأصبح بذلك الفضاء والشخصية متعالقان ويتبادلان التأثير والتأثر ويسهمان في بنينة النص الروائي. ويعتبر في ارتباطه بالشخصية مدخلا لوصفها وفهمها وصولا إلى قيامه بدور عدواني، أو ودي حيث يرتفع مؤشر قيمته، لينزاح عن أن يكون مجرد خلفية في النص الروائي، وإنما ليصبح كيانا قائما بذاته يتخذ من الشخصية مواقف متعددة تتراوح بين التحدي والعدوانية، والتصالح والمصاحبة فيصير «فضاء شخصية» أو ذاتا ويبتعد عن أن يكون إطارا للشخصية.

وقد لخص «بورنوف» الحالات التي تتعاقب على الفضاء الروائي بين اعتباره مجرد ديكور، واعتباره شخصية بقوله: «يتمظهر الفضاء في الرواية بدرجة متفاوتة من «الكثافة» أو «السيولة» إنه وسط بسيط ومجرد غلاف يمكن أن ننساه كما ننسى الهواء الذي نستنشقه، إنه يشكل نغمية شعورية، ولونا هوائيا منتشرا يذوب على شكل هالة حول الشخصيات (...) أو يفرض الفضاء بكثافة فيحس كصديق أو عدو قوي، نستطيع التحالف معه ويستطيع كذلك أن يخدم الشخصية»[12]. من خلال هذه القولة ميز R.Bourneuf بين نوعين من الفضاء، الفضاء الأول مجرد مؤطر للشخصية، والفضاء الثاني، فضاء شخصية، حيث اعتبرها قوة صديقة أو عدوة تؤثر في الشخصية الحقيقية وتتأثر بها وتتبادل معها علاقات الود والمقت وغيرها من العلاقات والمشاعر والتصرفات. لقد أصبح الفضاء ينفصل عن الشخصية ليسير معها في خط متجاور، يتحداها ويهزمها، وقد يوردها الموت، وقد يتصالح معها. وهذا يؤكد مكانة الفضاء في العملية السردية، وفي بناء الشخصية والحدث.

وهو أمر صار مهيمنا في الرواية الجديدة، وقد أكد ذلك J.y tadie

بقوله: «التواصل الثابت على طول المحكي الشعري بين الشخصية والفضاء يهيئ لظاهرة جديدة تقلب كل منظورات الرواية الكلاسيكية، فقد يمكن للفضاء نفسه أن يتحول إلى بطل أو عامل في القصة»[13]، وهذه الدعوة سيؤكدها H.Mitterand حين دعا إلى عوملة الفضاء، ومعاملته كما تعامل الشخصية والحدث والزمن، لأن الفضاء الروائي: «شكلا يحكم، ببنيته الخاصة والعلاقات التي يولدها الاشتغال الحكائي والرمزي للمحكي»[14]. وتطوير التعامل معه استدعته مكانته التي أصبح يحتلها في البنية السردية، والانتقال به من اعتباره إطارا للشخصية إلى اعتباره عاملا يؤكد ضرورة مقاربته كبنية في النص الروائي.

والتصور الذي لحق وصف الفضاء في الرواية الجديدة جعله: «يترجم العلاقة الجوهرية القائمة في صلب الرواية بين الإنسان - مؤلفا كان أو شخصية - والعالم المحيط، فهو يفر منه، أو يعوضه بآخر، أو يغوص فيه ليسبره، ويفهمه، أو يتعرف من خلاله على نفسه»[15]. لتظل العلاقة قائمة بين الشخصية والفضاء، فيتبادلان التأثر والتأثير، وينزاح هذا الأخير عن أن يكون متصفا بالثبات والشخصية بالتغير والتطور، لأنه هو الآخر أصبح مع الرواية الجديدة يتسم بالدينامية، ولم يعد مؤطرا للشخصية والحدث فقط، حيث كان التأطير يظهر في الرواية التقليدية ليمنح صورة خاصة للمكان، حتى يتم استيعابها من قبل القارئ، لكنه أصبح ينمو جنبا إلى جنب مع الشخصية وينغرس في العملية السردية فيطبع ذلك الرواية بشعرية خاصة.

ويرتبط الفضاء عند كتاب الرواية الجديدة بالشخصية أو السارد ارتباطا وثيقا، الشيء الذي يجعل: «الرواية الحديثة تصور الفضاء المحيط، في معظم الأحيان، على نحو ما تراه شخصية من الشخوص، أو يراه الراوي، كما يتجلى ذلك في آثار أدبية مختلفة أشد ما يكون الاختلاف»[16]،

فالفضاء الروائي يخضع لزوايا نظر الشخصية أو السارد[17] وأحوالهما النفسية الشيء الذي يؤكد دوره في تقديمهما وتعريفهما، وبذلك، أصبحت علاقة الفضاء بهما تمنح النص الروائي قيمة قصوى إن على مستوى البناء، أو على مستوى الدلالة.

ومن أجل تفصيل القول في هذا الموضوع عملنا على تناول حضور هذين المكونين الروائيين (الفضاء والشخصية) في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» وعلاقتهما ببعضهما البعض، وحاولنا استنطاق مدى إسهامهما في بنينة المحكي، وما أضفياه من جمالية خاصة على النص الروائي ومدى إغنائهما له دلاليا.

ولعل اطلاعنا على المشهد الروائي بصفة عامة، سواء الغربي أو العربي، يجعلنا نقف على كون العلاقة بين الشخصية والفضاء تخضع في تنوعها واختلافها، لاختلاف عصور هذه الروايات ومدارسها واتجاهاتها الأدبية.

والرواية العربية الجديدة بصفة عامة، أو رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» بصفة خاصة تحمل ثراء وتجديدا في الخطاب، حيث نجدها تتجاوز الرؤية التقليدية للفضاء في علاقته بالشخصية؛ فتجعل منهما مكونين أساسيين في الرواية ومتفاعلين ومساهمين في دينامية النص الروائي، كما تمكن هذا الفضاء من امتلاك خصوصيته وتجدره في تربة الرواية العربية الجديدة، وحضور القارئ أساسي في هذه الرواية لأنه هو من يقبل طروحات الكاتب ويعمل على مساءلتها.

والسؤال الذي يفرض نفسه هنا هو: كيف استطاع الفضاء الروائي أن يتحول إلى عنصر دينامي في الرواية ويضطلع بوظيفة خاصة في علاقته بالشخصية أو السارد، بحيث يتبادل معهما التأثر والتأثير ويبتعد عن أن يكون مجرد مؤطر لهما؟ وما أوجه هذه العلاقة التي تربطه بهما؟

I ـ 1 ـ الفضاء بين المساعدة والمعارضة:

بما أن الفضاء أصبح يحتل مركزا هاما في البنية الحكائية، وبما أنه أضحى عاملا في النص الروائي، فإنه صار عنصرا مؤثرا على الشخصية ومتأثرا بها، ومتناميا جنبا إلى جنب معها، فنجده وديا أو عدوانيا أو بعبارة أخرى وبلغة Grimas مساعدا أو معارضا، وقد سبق وتناولنا الفضاء ذو المرجعية الواقعية والفضاء المتخيل في الفصل الأول من هذا البحث، لكن لم نفصل القول في علاقتهما بالشخصية، هذه العلاقة التي اتسمت بالشد والجذب بينهما، فنجده مرة معارضا وعدوانيا ومؤذيا لها، وأخرى مساعدا ووديا ويحقق الأمان، وتحس فيه بتحقيق ذاتها، وسنحاول من خلال الجدول التالي أن نوضح الأفضية المعارضة والأفضية المساعدة للشخصية:

فضاء معارض	فضاء مساعد
- فضاء الشارع (فضاء يؤذي الشخصية حين تتخذه مستقرا لها) - فضاء البيت القديم (فضاء للعجائبي ولإيذاء الذات عن طريق إرعابها)	- الفضاء المغلق (فضاء يحقق الأمان للذات) - فضاء الجسد الأنثوي[18] (فضاء تحاول الذات من خلاله تحقيق كينونتها وملامسة المطلق). - فضاء البيت القديم (حين يبأر كفضاء محتو لمؤثثات تحيل على تاريخ مزدهر). - فضاء البيت القديم (في علاقته بالشخصية العجائبية، حيث تتقوى بوجودها فيه وتضعف حين تصبح خاجه)

إن هذه الأفضية كما سبق ووضحنا في الجدول تعمل على إيذاء الذات والشخصية، أو التعامل معها بود. إنها مستويات سنحاول التطرق لها، لنقف على أهمية الفضاء وتأثيره على الشخصية والذات من خلال الأهمية التي أصبحت له في السيرورة السردية وفي بناء العمل الروائي ككل. كما نجد هذا الفضاء يتبادل التأثر والتأثير مع الذات، وذلك حين يكون متحركا والذات ثابتة فيفرض عليها مشاهد محددة، تخضع لحركة الفضاء المتحرك، أما الذات فإنها تنقل هذه المشاهد من خلال رؤيتها الخاصة.

والأفضية باختلافها سواء منها المساعدة أو المعارضة لم تحضر في النص الروائي إلا من خلال وجهة نظر السارد، الذي يعتبر قناعا يتستر خلفه المبدع لتقديم رؤيته، ونجد تبئير الفضاء من منظور ذاتي، والسؤال الذي طرح مع البنيويين «من يتكلم؟» يجد مشروعيته في سارد مبدع أو ذاتا يتخفى خلفها الكاتب. ومن ثمة، فإن السارد يقوم بتبئير الأفضية من خلال وجهة نظر تتعدد وتتغير، فيصبح تقديم المكان، تعبيرا عن الذات وترجمة لأحلامها وآمالها وإحباطاتها.

والأفضية تتشابه في بعض الأحيان في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» وتتكرر لكن وظائفها تختلف، فمرة تكون ودية وتحقق الأمان والدفء للذات ومرة تكون عدوانية تؤذي الشخصية والذات وكمثال على ذلك فضاء البيت القديم الذي تعددت وظائفه في النص الروائي تبعا لتعدد طرق تبئيره.

أما فضاء الجسد فقد عرض من خلال وجهات نظر متعددة، فبئر في حسيته وقدسيته وماديته وإطلاقيته، لكنه كان دائما مساعدا للذات ومحققا لها كينونتها، لأنها حاولت من خلاله تجاوز اليومي والمبتذل: «فالصور التي يشتمل عليها الوصف هي الكاشفة لذلك اللامرئي،

وبواسطتها يتم تحويل اليومي»[19]، فمن خلال وصف الجسد حاولت الذات تجاوز ما هو مادي ومبتذل وملامسة ما هو مطلق وأزلي.

وسنحاول عرض الأفضية في علاقتها بالشخصية لنقف على مدى تأثرها بالفضاء وتأثيرها فيه، وكيف استطاعت العلاقة بينهما أن تحيد الفضاء عن كونه مجرد مؤطر للشخصية إلى مؤثر فيها ومتأثر بها؟ وكيف ساهم بذلك في تطوير السرد؟

I . 1 . 1 . البيت القديم مركزا جاذبا للسارد:

تتمثل ودية الفضاء وتصالحه مع الذات وكذا عدوانيته حين يصور البيت القديم بمؤثثاته التي تشع بهاء، وقد سبق ورأينا ذلك في الفصل الأول، فأسندت للمؤثثات الإيحاء بنفسية الذات التي استعادته بصورة شاعرية، تعويضا عن الحرمان من مثل هذا البذخ الذي تعيشه في الواقع، كما أنها جعلت الرؤية الذاتية للمكان تعوض سرد الأحداث بطريقة مباشرة ومجردة، فاستطعنا الاستضاءة بالديكور من أجل الولوج إلى دواخل الذات الساردة لأن: «الإنسان لا يحتاج فقط إلى مساحة فيزيقية، جغرافية يعيش فيها، ولكنه يصبو إلى رقعة يضرب فيها بجذوره وتتأصل فيها هويته. ومن ثم يأخذ البحث عن الكيان والهوية شكل الفعل على المكان لتحويله إلى مرآة ترى فيها «الأنا» صورتها، فاختيار المكان وتهيئته يمثلان جزءا من بناء الشخصية البشرية: «قل لي أين تحيا أقل لك من أنت» فالذات البشرية لا تكتمل داخل الحدود ذاتها ولكنها تنبسط خارج هذه الحدود لتصبغ كل ما حولها بصبغتها، وتسقط على المكان قيمها الحضارية»[20]. لقد أصبح المكان في الرواية خاضعا لرؤية الذات وأحوالها النفسية فعبرت، من خلاله عن أحلامها وطموحاتها وقد تمت استعادته عبر الحلم والذكرى عن طريق لغة تتسم بالشاعرية.

وما يميز رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» كون البيت يعتبر فيها طيمة أساسية، حيث نجده قد أصبح مركزا لجذب الذات، فيمارس عليها تأثيره، فتستعيده باستمرار في صور متباينة، فيتمظهر مرآة تنعكس عليها عواطف الذات وتطلعاتها، فيتم النظر إليه من أحد جوانبه الإيجابية والتي تفصح عن تطلعات الذات إلى استعادة الأمجاد المفقودة، لكنه في مثال آخر يترجم الإحباط الذي تعانيه الذات وخيبة أملها من الواقع وذلك حين يصبح مركزا للوحشة والظلمة والأشباح المهددة كما سبق ورأينا في الفصل الأول.

فخضع السارد للفضاء الذي تحكم في مشاعره، وأثار مشاعر الخوف والرعب لديه، فبدا هذا المكان مختلفا اختلافا جذريا عن المكان الأول، وهذا إن دل على شيء؛ فإنما يدل على تعدد الحالات النفسية التي تتوالى على الذات، فتتعدد الفضاءات تبعا لتعدد زوايا نظر الذات وتعدد أحوالها النفسية. فيمكننا الفضاء من سبر أغوار هذه الذات والاطلاع على دواخلها . ويعبر عن ذلك «PH. Hamon» بقوله: «المكان قبل كل شيء، خطاطة مجردة، تمكن من تعريف الشخصية في جميع الدرجات، وفي جميع مستويات الدلالة «من المادي منها حتى الرمزي»»[21]، فيحمل الفضاء بدلالة خاصة، ويعمل على كشف دواخل الذات وتطلعاتهاوأحوالها، حيث تبدو منجذبة لفضاء البيت القديم، فتعاود اختراق حدوده، كما أن تأثيره يبدو واضحا عليها، فمرة نجد علاقة حميمية تربطهما، فتقع الذات تحت سطوة إغرائه وتصفه بطريقة فيها الكثير من السحر، خاصة وأنه يشكل فردوسا مفقودا، ويستعاد عن طريق الذاكرة والحلم الشيء الذي يضفي عليه شاعرية خاصة، ومرة أخرى تقع هذه الذات تحت طائلة عدوانيته فتعبر من خلاله عن الإحباط والسوداوية والواقع المهدد، فيبدو تأثير المكان واضحا على الذات حيث يفرض عليها مشاعر تتراوح بين السعادة والخوف.

ويعتبر البيت القديم مركزا لجذب الذات على طول النص الروائي فيصبح: «من وجهة النظر الفضائية كنظام شمسي واقعي يعتبر مركزا للجذب القوي حيث تحيط به وتنجذب إليه بعض «الكواكب»»[22]. ويبدو هذا المركز من خلال قراءتنا للنص الروائي هو البيت حيث تطغى سلطته على الذات فيجذبها باستمرار لمداره فتصوره تبعا لأحوالها النفسية، وذلك من خلال استحضاره المستمر، حيث تجيب نداءه باستمرار وبدون توقف: «نداء البيت القديم نداء القلب القديم» (الرواية، ص 41). وهذا النداء الذي يجاب من قبل الذات يجعلها دائما في بؤرته سواء على مستوى الواقع، أو على مستوى التخيل والأحلام: «جسم البيت القديم جسم الحب القديم يحيط بي من كل جانب» (الرواية، ص 43). إنه يعتبر في الغالب ملاذا للذات، وذلك حين تستحضره كرمز للمجد الغابر، لكنها تعود لتعكس عليه آلامها وإحباطاتها وانتكاساتها، فيتراوح عرضه بين الإزدهار والانتكاسة، فتلخص الذات من خلاله رؤيتها للعالم.

فعند اختراق الذات للبيت المظلم تصاب بالخوف والرعب، وعند استعادتها للبيت الآمن تعكس الأوصاف انشراح الذات وسعادتها لأن: «الأمكنة جميعها بثباتها قادرة على إثارة انفعال الأشخاص والكشف عن دواخلهم «المتغيرة» والمكان بهذه الصورة يعمل عمل المرآة العاكسة لكشف أشياء متناقضة»[23]. وهذا التناقض إن دل على شيء، فإنما يدل على ما تقوم به الذات، حيث تمنح المكان أبعادا وأشكالا مختلفة ومتباينة تبعا لحالتها النفسية، وتطلعاتها وأحلامها وانتكاساتها، وقد تم تبنينه بطرق مختلفة، فمرة تتسم اللغة بالشاعرية، ومرة تكون مجردة، وأخرى تجعل القارئ يعيش نفس مشاعر الذات (مشاعر الخوف)، فتتنوع المستويات الكتابية وتتداخل، الشيء الذي يحقق لرواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» خصوصيتها وفرادتها، وبالتالي يحقق خصوصية الرواية العربية التي ارتأت

ارتياد آفاق مكنتها من دخول العالمية وعدم الاستمرار في التقوقع حول نفسها.

ويظل تصوير فضاء البيت في علاقته بالشخصية متواصلا. ويبدو من خلال الأمكنة السابقة أن الذات الساردة هي التي تتأثر وتؤثر في هذا الفضاء. فكيف سيكون تأثير هذا الفضاء على شخصية عجائبية؟ وما هو مصيرها حين تصبح خارجه؟ وكيف سيتعامل معها هذا الخارج؟. ذلك ما سنحاول مقاربته من خلال تناولنا لفضاء البيت القديم في علاقته بالشخصية العجائبية.

I . 1 . 2 . فضاء البيت والشخصية العجائبية:

إننا نجد أنفسنا أثناء دراستنا لرواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» عاجزين عن وضع خط فاصل بين الحلم والواقع، وبين الفانتازيا والخيال، لاندغام هذه المستويات في بعضها البعض. فالسارد يربط الوقائع والأحداث بوعيه الكابوسي ويستحضر شخصيات عجائبية وأسطورية يفرضها نوع الفضاء الذي يتأرجح بين التجذر في الواقع والتهويم في عالم الفانتازيا.

ويعتبر نص «القرد والأطفال» أفضل نموذج يصور «البيت القديم» كفضاء متخيل يفرض شخصيات عجائبية هي القرد المقدس والأطفال. وذلك لطبيعة الفضاء المرموز إليه، حيث يتطلب تناولا خاصا، ويفرض شخصيات معينة، حتى يتمكن الكاتب من خلاله الإفصاح عن رغبته في إيجاد بدائل عن الواقع، ويحفظ الكتابة الروائية من الوقوع في مطب التطابق الحرفي مع هذا الواقع.

وينزاح الكاتب عن المألوف حين يجعل الشخصية العجائبية تحتل فضاء البيت القديم: «في الصبح الأول، في أول الصبح، نزل من على

السندرة التي تعلو الحمام في بيتنا القديم، وكان الحمام الأبيض حواليه يهدل بصوت غريب، وقد ضم جناحيه، واقفا على ساق واحدة، رفيعة وطويلة ومحمرة الجلد.

نزل القرد الصموت على السلم النقالي بخفة ورشاقة، وحركاته فيها حكمة ليست فطرية بل متدبرة وما زال هادئا، صافي العينين ثم بسط جناحيه الواسعين من تحت شعر جسمه المنسدل.

قلت: من فصيلة الملائكة.

كان جناحاه طويلين: قويين، وفي حركتهما المفاجئة هب علي هواء بارد» (الرواية، ص66).

ويبدو من خلال المقطع النصي أن المكان (البيت القديم) كان لا يزال ينعم بالسلام نتيجة تواجد الحمام وتمتع القرد بالقوة التي تتمظهر في قوة جناحيه وقدرته على الطيران الذي يعتبر نوعا من السمو والتمتع بالحرية.

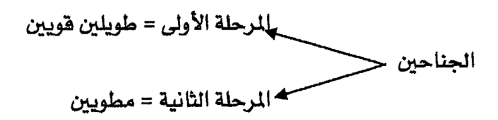
وتوغلنا في النص يجعلنا نحاول استكناه الترميزات التي يرمي إليها المؤلف من وراء تبئيره للبيت القديم والقرد والأطفال، فهو يجعل المكان يفرض تحولات عدة على الشخصيات، وكل ذلك بطريقة كتابية فذة تمثلت في إدماج العجائبي في النص تجنبا للتصوير العادي والمبتذل، فهو يجنح بالشخصية التي تحتل الفضاء إلى العجائبية لمنح النص إشراقات جمالية، ودلالات خاصة، عن طريق الانزياح عن المألوف.

وليس البيت مجرد إطار للشخصية. وإنما فاعلا في التحولات التي تطرأ عليها، حيث نجد السارد قد عاد إلى تصوير «القرد المقدس»، وقد تمت رؤيته على مستوى النص المتخيل للمرة الثانية، وفعل «رأيت» الذي يفتتح به المقطع النصي يؤكد ذلك: «رأيته يقف على باب البيت وحيدا مدموك الجسم، شعره الرمادي يكسوه حتى الأرض، ورفع ذراعيه إلي، في عينيه نظرة ترصدني، ولم أفهم ما في حركة ذراعيه، هل هو تهديد أم تضرع؟

كان جناحاه مطويين.

قلت له أدركني إن قدمي غير ثابتتين، وأخشى أن يجرفني الفيضان لم يقل شيئا» (الرواية، ص 69).

إن وقوف القرد المقدس على العتبة، بعدما كان في المثال الأول في البيت، وكذلك ضعفه الظاهر من خلال جناحيه المطويين وعدم قدرته على نجدة السارد، يدل على ضعفه، وعلى لفظ البيت له تحت قوة قاهرة، لأنه أصبح خارجه يقف على العتبة فقط، ولفظة «وحيدا» تدل على عدم تلقيه المساعدة والدعم من أحد، فيبدو المكان قد فرض على الشخصية سلوكا خاصا، وتحولات وتغيرات نقلته من القوة إلى الضعف، وهذا التناول للشخصية والفضاء يؤكد لنا أن: «الشخصيات قد أصبحت مستغلة ومستثمرة وممتصة من قبل الفضاء»[24]، ويظهر ذلك من خلال قراءتنا للمقطع النصي، لأن الفضاء هو المتحكم في الشخصية، لقد استعاض الكاتب عن سرد الأحداث وسيرورتها بتصويره لفضاء البيت في علاقته بالشخصية العجائبية، الشيء الذي مكن المكان من صنع الحدث وذلك بفرده تحولات عدة على الشخصية العجائبية. وانتقال الشخصية من القوة إلى الضعف يدلنا عليها وصف الجناحين في المرحلتين الأولى والثانية، والترسيمة التالية تؤكد ذلك:



إن الجناحين يبدوان قويين في المرحلة الأولى حينما كانت الشخصية في البيت، لكنها أصيبت بالضعف حين أصبحت خارجه.

وينتقل الكاتب ليؤكد الدور الخطير الذي يقوم به الفضاء، وذلك حين يورد الشخصية الموت، فالبيت يشكل لها الحماية لكنها حين أصبحت خارجه ماتت: «أمام البيت، وجدت الطفل نائما على الرمل المحبب والحصى والزلط، بلا حراك، كانت جلابيته كالحة التراب والطين والدم الجاف، وممزقة تبين منها عظام صدره الناتئة السوداء، كان وجهه محترق اللون، مغمض العينين بعناد، والجلد مجعد حولهما، كان فيه مع ذلك شيء ما، لا أتبينه، يقول لي أنت هو الطفل الذي كنت». (الرواية، ص 69).

لقد أصبح فضاء البيت حاملا الموت للشخصية، فالمكان يفرض إرادته عليها لحد ورودها الموت، فيصبح بذلك: «المكان عنصرا من عناصر تهميش الشخصية وتبديدها»(25)، الشيء الذي يؤكد أن الإنسان قد أصبح محاصرا في وجوده، ولا فكاك له من هذا الحصار المولد للاغتراب إلا بالموت المحقق. وهذا الموت القائم في صلب عمل إدوار الخراط يفصح عن القهر الذي تفرضه قوة عاتية ومتجردة من كل القيم الإنسانية، وهذا نجده كذلك في الرواية الفرنسية الجديدة، حيث المكان يورد الشخصية الموت، وخاصة أمكنة الحروب، ويتمظهر ذلك في رواية Dans le labyrinthe لـ A. Robbe – Grillet وعند Claude Simon في رواية La route au flyndre، والروايتان متأثرتان بالحرب العالمية الثانية، فأمكنة الحرب ترتبط بالموت كنهاية حتمية، وبصيغة أخرى تعتبر الحرب هي الموت.

ويبدو من خلال الأمثلة السابقة، أن المكان يفرض سلطته على الشخصية، فهي تكتسب قيمتها بقدر اتصالها بالفضاء وتفقدها بقدر انفصالها عنه، إن البيت القديم يمثل قيما بدئية تمنح الشخصية العجائبية قوة خاصة، لكن بفقدها إياه تكابد وتعاني القهر والضعف، فتتحدد بالمكان الذي تتواجد فيه، حيث: «إذا جئنا البشر المتورطين في المكان نلاحظ أن علاقتهم به علاقة هوية، فهم يتحددون من خلاله، وتحددهم قسماته،

فيحملون، كل ما في المكان من خير أو شر»[26]. ويبدو الشر واضحا في المكان، لأنه يورد الشخصية الموت، وبعد التصريح يعود الكاتب إلى الترميز، لأن معالجة الواقع أضحت في حاجة إلى نوع خاص من الكتابة، تنتهك قوانين الواقع كما تنتهك قوانين النص المتخيل، مفسحة المجال لتأويلات متعددة ومبتعدة بالنص عن التفسير الأحادي.

لقد خضعت الشخصية العجائبية لعدة تحولات فرضها عليها فضاء البيت، حيث شكل تعديلا في وضعيتها، وتنتقل شخصية «القرد المقدس» من القوة إلى الضعف، كما أن المكان يفرض عليها سلوكا خاصا، وسيبدو ذلك من خلال حديث السارد عن المرحلة الثالثة للقرد المقدس أو التحول الثالث: «رأيته ينقسم إلى ثلاثة أطفال، متطابقين مع أحدهم الآخر، ومعه، ثم أربعة، ثم لا نهاية منهم، واقفين صفوفا متراصة متعاقبة حتى الأفق، حتى آخر المدى، كل منهم صدره محلى بنفس التمائم والنذور، كل منهم تتدلى من عنقه السميك أطواق كريات الذهب، ولكل منهم جناحاه المطويان تحت شعره الأرمد المنسدل، أحسست في جسمي أن الثلاثة الأبكار ترتمي على كومات من الفحم المتقد على بلاط البيت القديم، صعد إلي من الحجر الصلب المتوهج بالنار، دخان اللحم والشعر المحترق، ورائحة الشي الجافة (...) كانت ظهور الأطفال القردة الإلهية مقوسة الآن على النار، فواح احتراقها قوي يملأ البيت لا ينجاب» (الرواية، ص 71).

لقد تم تبئير فضاء البيت القديم والشخصية العجائبية بطريقة استيهامية، فشفت اللغة ولامست الشعري. وتبدو من خلال المقطع التحولات التي لحقت الشخصية، وهي تحولات فرضتها عودتها إلى البيت القديم. إنه نوع من الانزياح بالشخصيات عن الواقع اليومي، فتجعل منها اللغة الإبداعية شخصيات عجائبية تخضع للفضاء وتجد تحققها فيه،

لكنها تصاب بالانكسار والهزيمة والاغتراب إن هو لفظها. فمن خلال تصوير الشخصية العجائبية في علاقتها بفضاء البيت، توقفنا شعرية الغموض والشطح اللغوي، وهي طريقة تخالف التصوير المبتذل والعادي للشخصية وللفضاء، وتجنبنا القراءة المباشرة. ووسم الفضاء والشخصية العجائبية بالغموض والانزياح عما هو مرجعي، يحتاج من القارئ بذل مجهود مضاعف لحل ترميزاته. والغموض ليس سبقا حققه الخراط، وإنما نجد هناك من سبقه إلى هذا الطموح من الروائيين الغربيين كـLaurence وProst وKafka وJoyce وغيرهم من الروائيين الذين كان ديدنهم جعل الرواية تعبر عن الغموض حيث تمتزج الاستيهامات الذاتية بالإكراهات الاجتماعية.

وبالإضافة إلى ما سبق، يبدو من خلال النص أنه كلما تضاعفت قسوة الواقع، إلا وكان ذلك دافعا إلى البحث عن سبل مقاومة هذه القسوة، وأولها انقسام شخصية القرد المقدس إلى عدد لا نهائي من الأطفال. فرغم الموت الذي يلحقها تتحول إلى عدد من الأطفال فتزداد صلابتها وقوتها، ويتأكد أن في إمكانها منح المكان قيمته، كما أن المكان يمنحها قيمتها فعلى بلاطه تم احتراقها وانقسامها إلى عدد لا نهائي من الأطفال، وبه استعادت قوتها، لأن: «المكان يتخذ دلالته التاريخية والسياسية والاجتماعية من خلال الأفعال وتشابك العلاقات، فإنه يتخذ قيمته الحقيقية من خلال علاقته بالشخصية»[27]. وقد منحت الشخصية البيت، أو المكان قيمته من خلال اختيار الشخصيات إحراق نفسها فداء له، وكذلك التحولات التي عرفتها، وأوردتها الموت. فالمكان منح الشخصية قيمتها، فقبل مغادرته كانت قوية، وبمجرد وجودها على عتبته بدأ يصيبها الدمار والضعف والوهن إلى درجة الموت، لكنها استعادت قوتها بعودتها إليه.

واحتراق الشخصية العجائبية، بعد تقديم نفسها قربانا «للبيت القديم» جعلها تخرج من الرماد أكثر قوة، فلم يعد جناحاها مطويان، وإنما أصبحا محملان بصفات تدل على القوة: «رأيته ينتصب قائما أمامي من جديد، من بين رماد الأطفال الثلاثة المحترقين، رافعا ذراعيه إلى أعلى، مفرود الجناحين بشعرهما الكث، عريضين، متورمين، ممدودين إلى أخرهما» (الرواية، ص 72). يظهر من خلال المثال أن القرد استطاع أن يستعيد قوته نتيجة احتراقه على بلاط البيت القديم، وقد استوحى الكاتب أسطورة طائر «الفينيق» الذي عندما يشيخ يحرق نفسه في الصحراء لينبعث من الرماد أكثر شبابا وقوة، لكن مكان احتراق الشخصية العجائبية كان بلاط البيت وليس الصحراء.

وهذا النوع من العلاقة بين الفضاء والشخصية، يجعل الأولى تفرض إرادتها على الثانية، فيبعد ذلك النص عن المباشر والمبتذل، ويحتاج من القارئ أن يشحذ مخيلته من أجل تفسير ما يعرض أمامه من عالم عجيب في النص الكتابي، حيث يستطيع إيجاد تفسير منطقي، وإيجاد ما يبرره في العالم الواقعي، كما يتمكن من اكتشاف جمالية النص التي أضفتها طريقة عرض علاقة المكان بالشخصية العجائبية، حيث أضفت على المكان قيمة خاصة مكنته من التحكم في الشخصيات التي تحتله، وفرض العديد من التحولات عليها وانزاح هذا المكان عن أن يكون مجرد إطار لها.

وبما أن الشخصية في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» تصيبها عدوانية الفضاء الخارجي، وقد سبق أن لاحظنا كيف استطاع هذا الفضاء إيذاء الشخصية العجائبية لما غادرت البيت القديم. فكيف سيتعامل الفضاء الخارجي مع الشخصية التي ستتخذه مستقرا لها؟ ذلك ما سنحاول مقاربته من خلال المبحث التالي.

I . 1 . 3 . عدوانيــة الفضــاء الخارجــي:

مـع تطـور الروايـة الجديـدة أضـحى الفـضاء يفـرض إرادتـه علـى الشخـصية حيـث أصـبح فـضاء شخـصية، فهـو ودي أو عـدواني، فاسـتطاع بـذلك أن يـسهم في بنيـة المحكـي. والفـضاء الخـارجي في غالبيتـه فـضاء عدواني، ويحضر ذلك بقوة في الرواية الفرنسية الجديدة[28]. فما أن تغادر الشخـصية الفـضاء الـداخلي وتتواجـد بالخـارج إلا وتـصيبها عدوانيتـهم. والمدينة بشوارعها وحاراتها أضحت مكانا معاديا للإنسان المعاصر، حيث لا يبقى فيها إلا الدمار والخراب والامتهان لإنسانيته، ومن الـروائيين الغـربين الـذين عـبروا عـن ذلـك Joyce مـن خـلال تـصويره لمدينـة «دبلـن» في روايتـه Ulysse.

والفضاء الخارجي عند إدوار الخراط لا يهادن الشخـصية المتواجدة بـه فيؤذيهـا، ويبـدو ذلـك واضـحا بمجـرد مغـادرة الـسارد، في نـص «وجـه مقطوع» للفضاء الداخلي الآمن (الغرفة) لتتبدى عدوانية الفضاء الخـارجي (الـشارع) في ترســخها ووثوقيتـها، وقـد تمظهـرت في هبـات الـبرد، ويعـبر السارد عن ذلك بقوله: «صدمتني هبات البرد ونفذت إلى عظمـي، أحكمـت لف الإيشارب الصوف حول رقبتي تحت ياقة المعطف الثقيـل» (الرواية، ص 14)، وفعل «صـدمتني» الـذي يحيـل علـى الماضـي جاء مفتتحـا لهذا الفـضاء وتحذير للقارئ أو إعداد لـه لتلقـي صـدمات متوالية تتمثل في طوبوغرافيـة الـشارع والأشـياء والشخـصية، كلـها عناصـر صـادمة لأنهـا تبنـت المغـايرة والمفاجأة قانونا لها، يقول السارد: «كانت أكوام الـثلج الـصغيرة، القـذرة علـى جانبي الأرصـفة ومفـارق الطـرق تـذوب ببطء، وتـسيل بمـاء قليـل لـه خريـر مسموع في صـمت مـا قبـل الفجـر، وأنـوار مـصابيح الـشوارع صـفراء تـومض بهالات غير منتظمة الاستدارة في بلل الهواء المحمل بقطرات دقيقة جدا مـن ماء الضباب» (الرواية، ص 11 ـ 12).

يعرض السارد من خلال هذا المشهد، فضاء باردا في وقت تتضاعف فيه برودة الجو (ما قبل الفجر)، كما أن الأوصاف التي منحت لمؤثثاته، تضعنا في فضاء كل وحداته التوصيفية تشير إلى عدوانيته، فلم يمنح للشخصية المتورطة فيه أية حماية أو ود، وإنما تركت لمواجهة مصيرها، وهي لا تبلغ عن عدوانية الفضاء بنفسها، وإنما نكتشفها من خلال الأوصاف الممنوحة لها وللمكان الذي تتواجد فيه: «كان الرجل راقدا على الرصيف المبلول، معطفه مفتوح عن بطنه الضخم الذي يرتفع وينخفض في إيقاع التنفس الصعب وقميصه مشعث خرجت أطرافه من حزام البنطلون» (الرواية، ص 12).

وقد وصفت الشخصية وهي تواجه مصيرها دون أن تتمكن من تجنبه، لكن: «إظهار التعاسة والبؤس اللذين يهددان الإنسان إنما يعني (...) السعي إلى تلافيهما»[29] رغم أن هذا الإظهار في المثال السابق يتمظهر بطريقة حيادية.

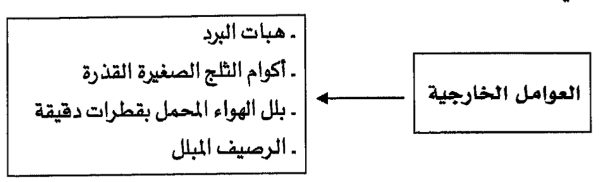
ويبدو تأثر الخراط واضحا بالفضاء العدواني الخارجي، كما صورته الرواية الفرنسية الجديدة، حيث حضور الفضاء فيها قويا، وهي تهتم بالفضاء المديني الحديث، والأشكال الهندسية الباردة والعدوانية، حيث: «ينزع الطابع الإنساني على العالم، وتعالج الشخصيات كالأشياء، ويتم التخلي عن كل الأعماق الميتافيزقية، وتفضل المدن الهندسية الحديثة الباردة»[30] هذه البرودة التي تسربت كذلك إلى كل العلاقات الإنسانية فغاب التآزر والتراحم، والأمر نفسه نجده عند إدوار الخراط، خاصة وأنه يتناول فضاء مدينيا، ووظيفة هذا الفضاء تحاكي وظائفها المرجعية. والخصيصة التي يؤكد عليها الكاتب من خلال توظيفه للفضاء الخارجي العدواني، هي إدانة تشييء الإنسان وامتهانه: «ومحاولة تأكيد كرامة الإنسان في وجه قوى القهر والامتهان الكونية... بكل ما تحمل من قسوة، وكل ما تستثير من

مقاومة»[31]، فجاء فضاء الشارع والشخصية المتمركزة فيه لكشف ضياع الإنسان في الفضاء المديني الحديث.

ويصبح الثلج والظلمة والريح عوامل تكاثفت لأجل انتهاك إنسانية الشخصية، لكن البنية العميقة للنص تدين المسؤول الحقيقي عن هذا الوضع المتمثل في الواقع المعاق الذي شيأ الشخصية وسلبها كرامتها وحقوقها.

وإذا كان السارد يملك الوسيلة لرد عدوانية الفضاء الخارجي المتجلية في البرد القارس: «أحكمت لف الإيشارب الصوف حول رقبتي تحت ياقة المعطف الثقيل»، فإن الشخصية كما يبدو من خلال مقروئية النص، لا تمتلك الوسائل لفعل ذلك. حيث أن: «قميصه مشعث خرجت أطرافه من حزام البنطلون»، فينبسط أمامنا وجه المكان السافر والمتعجرف أمام ضعف الشخصية واستسلامها لما اتخذته ملاذا ومكانا للنوم، رغم عدم صلاحيته لذلك.

وقد تسلح المكان (الشارع)، لإيذاء الشخصية بالعوامل المناخية بالدرجة الأولى حسب ظاهر النص، وسنوضح ذلك من خلال الترسيمة التالية:



إن هذه الإشارات المكانية المتمثلة في العوامل المناخية تعتبر ترميزا إلى دلالات تفصح عن القيم السائدة في المجتمع الغربي الذي ترسخت به العدوانية ضد الإنسان.

لكن ما يبرز مظاهر العدوانية، ويجعل الكاتب في مواجهة معها من أجل مساءلتها هي طريقة الكتابة: «لأن الكاتب الحقيقي ليس لديه ما يقوله: لأنه لا يمتلك سوى طريقة للقول»[32]. وطريقة إدوار الخراط في تبئيره للفضاء هي لغة الحياد[33]. ومن ثمة فإنه يمتلك طريقة للقول، وفي نفس الوقت يمتلك ما يقوله، ليستطيع الاستجابة لمتطلبات الواقع العربي الذي يحتاج لنوع خاص من الكتابة، فاستطاع أن يخضع مقولة التشييء لخصوصية الرواية العربية، حيث وضع الكثير من مقولات الرواية الفرنسية الجديدة في خلاف ما وضعت له من أجل خدمة رؤيته الخاصة. فإذا كان العالم عند A.Robbe-Grillet لا يمتلك أية دلالة، يصبح عند الخراط مالكا لدلالة خاصة، فينجز بذلك عملا يخدم الواقع والرواية العربيين.

وإذا كان الفضاء العدواني بطبيعته: «يذكي الحقد أحيانا، كما يذكي الثورة أحيانا أخرى، في قلب الشخصية»[34] فإن قراءتنا للنص تفرض علينا أن نضيف: «وفي قلب السارد» وقد أبدى السارد رفضه لهذا الواقع وحقده عليه بطريقة غير صريحة، تبدت في تخلصه من فضاء الشارع، واستعادته لفضاء طفولي، مستوحى من الذاكرة والحلم، عاش فيه نفس ما تعيشه الشخصية: «تحركت أشواق الطفولة القاهرة، وقلت ما أكثر ما يحمل الفجر من مرارة، قلت في ليلي: أيسقط دمي في الشوارع أمام وجهك؟» (الرواية، ص 12).

ليصبح للفضاء ذي المرجعية الواقعية تأثير ضاغط، جعل السارد يستحضر فضاءات طفولية، ورغم كونها تعود إلى عوالم طفولية، إلا أنها لا تنتمي إلى طيمة «الفردوس المفقود» وإنما هي الأخرى محملة بالمرارة والقهر والعدوانية.

وبانتقالنا إلى طوبوغرافية الشارع، فإن طبيعته تفرض عليه أن يكون فضاء انتقال للشخصيات، وكل انتهاك لهذا القانون يجعله عدوانيا، فالذي

يستعمله من خلال وظيفته الطبيعية يستطيع اتقاء شره من خلال الألبسة كما فعل السارد، الذي جعل الشخصية تنتهك هذه القوانين، حتى يتمكن من عرض إيديولوجية معينة وكذا طريقة للقول، تحقق للنص خصوصيته وفرادته.

إن الفضاء المديني يتبنين بطريقة تقسمه إلى قسمين، قسم تحتله البنايات، ويعتبر فضاء مغلقا وآمنا، لكنها تبدو في المقطع الوصفي (مغلقة وباردة) في وجه الشخصية، رافضة لها، وقسم تحتله الشوارع كفضاءات عدوانية لمن لم يستعملها لما وضعت له في الأصل، لأنها بطبيعتها تعتبر فضاء للتنقل وليس فضاء للنوم.

فاستطاع السارد من خلال تبئيره للشخصية والفضاء العدواني، أن يكشف عن تناقضات الغرب وتنطعه بالشعارات الجوفاء، حيث فقدت بعض المفاهيم والقيم مصداقيتها، وأصبحت مجرد شعارات، كحقوق الإنسان، والحرية والعدل. إنها مفاهيم أهدرت تحت قدمي الأشياء التي أصبحت لها السيادة في الواقع الراهن. ويفرض الفضاء الخارجي بطبيعته علاقته بالشخصية، حتى تكون علاقة تلاؤم بينهما، وفقا للواجبات والمحظورات القائمة في عرف المكان، لكن الكاتب مكن الشخصية من انتهاك القانون المكاني، كما انتهك هو القانون الكتابي للرواية التقليدية، فعرض بذلك الشخصية للعقاب، لاتخاذها الشارع مكانا للنوم وليس للتنقل، ليصبح الانتهاك مستوجبا إيجاد حل لنفي هذا الانتهاك الذي قامت به الشخصية، ويتمثل في إيجاد سكن لها. لكن: «الأبنية الراسخة تبدو (...) ثقيلة ومغلقة وجدرانها السميكة لا منفذ منها، وطأتها لا تحتمل» (الرواية، ص12). إن البنايات هي الأخرى لا تحمل الود للشخصية فهي ترفضها، لتظل غير مالكة لمأوى يجنبها اتخاذ الشارع مكانا للنوم، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على أن مشكلة الشخصية ستظل قائمة،

ولن تجد مسكنا يحميها من عدوانية الفضاء الخارجي الذي يعاقبها على مخالفة ليست مسؤولة عنها.

وقد تولد تجاه المكان إحساسان: إحساس السارد، وإحساس الشخصية، وسنطلع على إحساس هذه الأخيرة من خلال المقطع التالي: «وجهه محمر مريد ومغمض العينين في نسيان تام، قلت هل تتركه هذه المدينة، هذا العالم كما تركهما» (الرواية، ص 12)، إن ملفوظات مثل (مغمض، نسيان، تتركه)، تعمق حس القهر الذي تعيشه الشخصية، فضلا عن اللامبالاة وعدم الاهتمام الذي تواجه به المكان، فلم تكترث لعدوانيته حتى تستطيع تحقيق الاستمرارية، فاستطاعت بذلك التعايش معه، وتمكنت من الاستغراق في النوم الذي يتطلب الدفء، في مكان شديد البرودة.

أما السارد فإنه يكشف عن مدى إحساسه بالحبوط والأسى، والرفض لهذا الفضاء المترجم للواقع، وقد ظهر ذلك جليا من خلال اللغة الواصفة المتسمة بالجمود والحياد، وبتخلصه من هذا الفضاء وولوجه فضاءات ذاتية داخلية، وهذا الإحساس سينتقل، حتما، إلى القارئ الذي يحس هو الآخر بعمق المأساة فيسحب ثقته من الواقع.

لينزاح الفضاء الخارجي عما قال به «هنري ميتران» حيث يرى أن الإحساس القلق الذي يتملك الشخوص تجاهه نستشف من ورائه اغتباطا كتيما يتملك السارد، وينتقل بالطبيعة إلى القارئ[35]. لكن الفضاء الخارجي عند الخراط يكشف عن أن الحس المتولد عن المأساة المتولدة عن عدوانية هذا الفضاء قد أصبح مشتركا بين الأقطاب الثلاثة «الشخصية والسارد والقارئ». ويبدو أعمق وقعا عند السارد منه عند الشخصية. ويتمظهر ذلك من خلال ولوجه عوالم ذاتية مستحضرة من الذاكرة، وكذا تعليقه على وصف الشخصية الذي سيعمل على تغطية بعض القصور:

«قلت ألن يسعفه شيء ولا أحد؟ قلت: أبحاجة هو إلى نجدة، أم في هذه الظلمة نجدته» (الرواية ص 12)، فبرزت الإدانة جلية عبر هذه الأسئلة التي تمظهرت من خلال حوار داخلي عميق موجه من الذات وإليها، رغم أن وصف الشخصية والفضاء كاف لإبراز ملامحها وواقعها.

إنها أسئلة تعبر عن الإدانة المغيبة تحت قشرة اللغة الصلبة والحيادية التي بأرت الفضاء الخارجي، فهذه اللغة تعبر عن ذات لا إحساس لها، وهي شخصية أنتجها العصر الحاضر بتشييئه للفرد، إن الذات في تصويرها للفضاء تعبر عن الإنسان المعاصر المقموع الفاقد لهويته وشخصيته والمفروغ من العاطفة والإحساس، فلم تعد تنتج إلا لغة جافة لا حرارة فيها ولا حلم.

وتصل عدوانية الفضاء الخارجي ذروتها حين يورد الشخصية الموت، وذلك حين خرجت لفضاء الطريق ويصور السارد هذه الشخصية بطريقة مجردة مستمرا في الإخلاص لحياده: «كان يجري على الطريق، جلبابه الأبيض القصير يضربه هواء الجري على منتصف ساقيه... سقط بوجهه على بعد خطوات، دون أدنى حركة أو صرخة، على حشائش الرصيف التي كانت قد توحشت وطالت تحت شجرة التين البنغالي الجسيمة الهائلة» (الرواية ص 13). لقد تحول الفضاء الخارجي إلى فضاء للموت، وسقوط الشخصية لم يغير من إصرار السارد على الاستمرار في بروده وحياده مع نقاء المقطع من أي لوثة عاطفية، رغم أن الموت بطبيعته يثير الأسى والشجن والرهبة والكثير من مشاعر التعاطف، لكن وصفه للشخصية الميتة جاء محايدا، وكأنه يصف سقوط شيء عادي وتافه، وزيادة في اللامبالاة فقد اتجه ببصره لوصف حشائش الطريق التي سقطت فوقها الجثة، وشجرة التين التي تظللها. فإدوار الخراط يسعى إلى التنويع في رواياته بين اللغة الحيادية ولغة الحلم، ومن خلال الطرق الكتابية يقترح بدائل للواقع.

وينزاح السارد عن الحياد التام ليفسر ما رصده من خلال الوصف

الحيادي البارد عن طريق تقنيات كتابية مختلفة تتمثل في انسرابه إلى عالم داخلي، أو طرح أسئلة بدون جواب، أو الحديث عن الذات، وكل ذلك عن طريق لغة شعرية تعتمد المجاز والرمز.

إن لغة وصف الفضاء مهما بدت جافة وحيادية، فإنها قد وضعتنا وجها لوجه أمام مأساة الشخصية التي تواجه عدوانية الفضاء الخارجي، الذي يكشف الوجه السافر لمادية الغرب وتشييئه للإنسان. ليظل الفضاء كاشفا عن إيديولوجية معينة، كما ينزاح الفضاء عن أن يكون مجرد مؤطر للشخصية، وإنما يصبح شخصية تفرض إرادتها عليها فتؤذيها، فيسهم بذلك في بنينة المحكي. واستطاع الكاتب من خلال الفضاء الخارجي، بعدوانيته وبروده، أن يمرر انتقاداته ورفضه للواقع.

وتختلف أوجه تأثير الفضاء على الشخصية وتأثره بها، فنجده عدوانيا أو وديا وفي أحيان أخرى يقوم بوظيفة مختلفة فيصبح متحركا والشخصية ثابتة، فيؤثر فيها من خلال فرضه للمشاهد الخارجية التي يمر بها، أما تأثير الشخصية على الفضاء المتحرك فتتمثل في كونها تعرض المشاهد المتوالية من خلال وجهة نظرها. فكيف تم ذلك؟ وكيف تم التأثير والتأثر بين الفضاء المتحرك والشخصية؟

I ـ 2 ـ بين الفضاء المتحرك والذات المؤطّرة:

يشكل الفضاء الروائي انزياحا عن المألوف في أحيان كثيرة عند الخراط، لأننا في العادة نجد الذات متحركة والفضاء ثابت، لكن يحدث العكس ويصبح الفضاء هو المتحرك، ومحتو للشخصية والذات، فقد يتحكم في رؤيتها وفي تبئيرها للفضاء. أما القارئ فيصبح متعطشا لمتابعة التحولات التي تطرأ على الأفضية التي تلتقطها الذات من داخل الفضاء المتحرك، حيث يمكن من التقاط فضاءات ليست في الحسبان. فضاءات

تتوالى أثناء حركة الفضاء المتحرك، ويتحدد هذا الفضاء في رواية مخلوقات الأشواق الطائرة في «الترام» و«السيارة». وهذين الفضاءين نجدهما حاضرين في الرواية الغربية عند Prost و M.Butor في روايته La modification، فعند الأول: «أصبحت السيارة تبلغ، في بعض الأحيان، من شدة سرعتها، حدا أن تغيب في الفضاء: «تهرع البيوت القديمة المنظر»، تهرع أشجار التنوب في لاراشبيليير... في جميع الاتجاهات لتتحاشانا»[36]. وما جاء به Prost اعتبره النقد ثورة على المناظر البانورامية التي كان السارد يتوقف من أجل تأملها، فأصبحت هذه المناظر تتعدد وتتوالى نتيجة حركة الفضاء (وسائل النقل) وتواجد السارد بهذا الفضاء. وتشخيص المشاهد المتوالية لا يبطئ الزمن أو يوقفه وإنما يعمل على الإسهام في حركيته.

ويستطيع فضاء «السيارة» وفضاء «الترام» عند الخراط تأدية وظائف متعددة في علاقتهما مع الذات نتيجة فرضهما للفضاءات التي تقع تحت بصرها، كما أنهما يمنحان السرد إيقاعا خاصا نتيجة تنقل بصر السارد بين الفضاء المحدد للفضاء المتحرك والفضاءات الخارجية المختلفة التي تتوالى على ناظري الذات، والتي تفرضها حركة (الترام والسيارة) ولهذه الحركة تأثير على الزمن: «لأن الفضاء الذي يتمظهر من خلال حركة المسافر ليس سكونيا، وإنما متحركا ومتغيرا، والمشاهد المتوالية والمتغيرة تثير إحساسا بكثافة الزمن واتجاهه الواحد»[37]، وذلك يجعله ينزاح عن الفضاء بصورته التقليدية المتسمة بالثبات والسكونية، كما ينزاح بالشخصية عن دورها الطبيعي المتسم بالحركية، حيث يتبادلان الأدوار، فالفضاء متحرك في حين: «يظل المسافر في النهاية ثابتا»[38]، وهو ثبات يجعله خاضعا للفضاء المتحرك.

إن الفضاء المتحرك يؤطر السارد ويفرض عليه سلوكا خاصا،

ويمارس عليه دورا تحكميا، يتمثل في فرضه رؤية خاصة للفضاء، وطريقة خاصة في تعامله مع الشخصيات التي تحتل هذا الفضاء، وتتمثل في «النساء البلدي» في الترام، وعشيقة السارد في «السيارة»: «صعدت إلى المقصورة التي تلي مقصورة الحريم، مباشرة، وكانت مفتوحة على الجانبين». (الرواية، ص 58).

لقد أصبح السارد متواجدا في الفضاء المتحرك (الترام)، وعين مكانه لينتقل إلى نقل أوصاف الشخصيات الأخرى التي تشاركه نفس المكان، ونتيجة انفصاله عنها وعدم اختلاطه بها، لأن المكان مقسم إلى قسمين، قسم للرجال وقسم للنساء، ثم وصف أشكال ألبستها وأجسامها بطريقة تتسم بالعمومية: «كن يجلسن، بالفساتين المشجرة، أو الساتان اللامعة المكشكشة، المعمولة في البيت، والملايات السوداء النازلة من على الكتفين، وقمطة المدورة المحذقة على الجبين، أجسامهن حافلة مرتاحة الأعضاء على خشب المقاعد المتقابلة» (الرواية، ص 58)، أما فضاء السيارة، فإنه يفرض على السارد تعاملا خاصا مع الشخصية المتواجدة معه، فهو يجلس بقربها فأضفى على وصفه إياها حميمية خاصة: «كنا نعبر كوبري السلطان، الأنوار العالية تتعاقب وتسقط على حجرها داخل سيارة الفولكس واجن، وتضيء في ومضات متلاحقة لحم فخذيها السمراوين، مفتوحين قليلا، حاشدتين بشهوتي، انحسر الفستان الخفيف قليلا إلى أعلى، وعليه علبة السجائر الـ«ستايفيسنست» وشريط الكبريت منزوع الغلاف التقطهما من الوهدة الطرية المتحركة أهون حركة في تركيزها على قيادة السيارة» (الرواية، ص 80) فهو حين يصف النساء المتواجدات في الترام يفعل ذلك من خلال نظرة عرضية، ومن مسافة بعيدة نسبيا نظرا لعدم اختلاطه بهن، أما فضاء السيارة، فإنه يفرض على الشخصية أن تكون أكثر قربا منه وهي هنا عشيقته.

ويوازي تحرك (الترام والسيارة) تحرك آخر، هو الفضاء الخارجي الذي ترصده عين السارد أثناء حركة الفضاءين المتحركين، فنجده مضطرا لمناوبة وصف الشخصيات المتواجدة في الفضاء المتحرك، ووصف المشاهد المتعاقبة على ناظريه من خلال نافذة الترام أو زجاج السيارة، وهذا يؤدي بالمكان الكلي الذي يمتد على طول خط مرور السارد إلى التفتت إلى قطع عبارة عن مشاهد متعاقبة تتآلف لتصبح فضاء ممتدا من بداية حركة الفضاء المتحرك إلى توقفه، وإن لم يرصد لنا السارد هذا التوقف.

وهذه الرؤية تناقض النظرية التي تقول بكون المكان مرادف للثبات والسكون، والشخصية مرادفة للتطور والحركة. فنلمس هنا العكس، حيث الفضاء هو الذي يعرف حركية وتغيرا في حين تظل الشخصية ثابتة، لأنها تنقل فقط ما يفرضه عليها الفضاء المتحرك من مشاهد سواء الداخلية أو الخارجية، وتتغير المشاهد وتتوالى نتيجة حركة (الترام والسيارة)، الشيء الذي يؤدي إلى عدم ثبات الرؤية على مشهد واحد لأن: «في الحركة المنتظمة للقطار، والسفينة والعربة، يأخذ العالم في التحرك ويعتبر هذا الانزلاق في الديكور لازمة من لازمات الأثر الأدبي (...) إن الروائي لم يعد يؤلف لوحة، بل يحكي تغيرا متواصلا للديكور المرئي (...) إن هذا الوصف يقول العالم، إنه يقول توالي الأشياء التي تبرز للناظر»[39]. إن السارد يواصل وصف كل ما يقع عليه بصره أثناء حركة الفضاء المتحرك، وهي تقنية تقوم على «الرؤية البصرية للفضاء»، التي: «تنتج عن خضوع صارم لمنظور السارد، وعن وجود سارد يمكنه أن يفيد من وسائل النقل العصرية»[40]، لأنه لولا الذات لما تم تبئير الفضاء، لأنها رغم خضوعها لسلطة الفضاء المتحرك، فإنها هي التي تقوم بنقل تفاصيل المشاهد المتوالية، وتخضعها لمنظورها الخاص وتضفي عليها ذاتيتها.

وقد استفاد الكاتب من تقنية السينما التي أبانت عن جمال اللوحة المتحركة[41]، ويتمظهر استكشاف الفضاء من قبل الذات وخضوعه لمنظورها من خلال قول السارد: «دار الترام حول الفسقية التي يترجرج فيها الماء عند الحافة الدائرية الرخام، من أثر سقوط نثار النافورة الدقيق، ويصفو ويروق في الوسط. السمك محتشد متراكب في الماء الضحل، مكدس فوق بعضه البعض، بطيء الحركة، سمينا وممشوقا، شهي الشكل» (الرواية، ص 58)، ثم ينتقل إلى تعيين أنواع السمك ووصفها بدقة بالغة في صفحة ونصف، وهنا ينزاح عن الإيهام بالواقع، لأن حركة الترام التي تمت في لحظة لن تمكنه من وصف السمك بهذه الدقة التي تحتاج إلى وقفة للتأمل، وليس إلى نظرة خاطفة يبيحها دوران الترام السريع حول الفسقية، ويؤكد أن ذلك تم في لحظة واحدة بقوله: «سقط عليه ضوء مركز ساطع كالبرق، لحظة واحدة، عند دوران الترام، جلد القرموط الأسود الدامس، لامعا وزلقا وشواربه كالفسائل، متوترة تجوس، عظام رأسه مفلطحة تبدو صلبة عنيدة المكسر، والثعابين النيلية تنسل وتنساب بنعومة خارقة من بين جسوم السمك الأخرى، وتحتها وفوقها، تلتف حولها وتنثال منها، ذهنية الملمس، جياشة بطاقتها الداخلية المتلوية، في قوتها تصميم وعزم على التلمس والبحث المستمر، البوري والمياس والقاروص، بحمرته الخافتة الخجول، بخطوطه العريضة اللامعة، داكن الظهر فاتح البطون، حلقات عيونه الصافية الزجاجية فيها إدراك يتجاوز كل شيء، والخياشيم حمراء ترتعش بحساسية مرهفة، مكومة فوق بعضها البعض، تنزلق وتتماس في سباحتها اللانهائية محصورة المدى...» (الرواية، ص 59).

ويفصح واقع وصف السمك عن تخيل الذات لهذه الأوصاف، وعن خضوع الموصوفات لهذه الذات، وعن عدم خضوعها التام للفضاء

المتحرك، لأن القارئ كان يتوقع وصفا عابرا وسريعا للسمك المحتشد ليصطدم بالوصف الدقيق والمركز. كل ذلك يكشف عن التباعد بين المرجعي والكتابي، وأنه لا يمكننا تناول هذه الأوصاف إلا في النص الروائي، لأنه يخضع لتشابك العلاقات التي تربطه بمختلف مكونات المحكي، وكذلك لرؤية الذات النسبية التي لا تخضع كليا لما يفرضه عليها الفضاء المتحرك. فيكشف ذلك عن تداخل الذاتي والموضوعي الذي يطبع الرواية كلها.

أما فضاء السيارة، فيفرض على السارد وصف تعاقب الأنوار لينتقل إلى وصف الفضاء الذي يبدو غير واضح المعالم نتيجة الزمن الليلي، الذي يجعل الرؤية ملتبسة: «عندما عبرنا الكوبري كان الشجر المتكاثف على رأس النيل يأوي النقط الغافية البيضاء مطوية الأجنحة، أنوار الشط الآخر تلوح وتختفي تحت سعف النخيل بين المئذنة والمسلة الصغيرة الخجول» (الرواية، ص80).

يبدو من خلال المقطع النصي، مسح السارد لما يبدو من الفضاء المتوالي على ناظريه نتيجة حركة السيارة، وهنا لا يقحم ذاتيته، وإنما يظل مخلصا: «للفضاء الذي تمسحه نظرة وتستكشفه حركة السير إلى أمام»[42] فتمظهرت جمالية المشاهد المتعددة والمتباينة فتم بذلك الابتعاد عن المشهد البانورامي. وهذه المشاهد تتوالى على رؤية السارد، أثناء حركة الفضاء المتحرك، وهذه التقنية: «تجيز للشخصية حرية حيازة العالم»[43]، وقد مكنت هنا السارد من التنويع في المشاهد، وما كان ليستطيع نقلها لولا حركة الفضاء المتحرك: «لأن تغير المشاهد المتوالية المنتظمة، وعودة نظر المسافر المتكررة إلى داخل المقصورة، يدعم ويمفصل تطور السرد بالنسبة للقارئ»[44]. ونجد هذا النوع من تصوير الفضاء حاضرا في الرواية العربية الجديدة ونورد مثالا من رواية «مدينة براقش»، حيث السارد ثابت في فضاء

السيارة المتحرك وينقل ما يتوالى على ناظريه من أمكنة: «هاهي سيارة النقل في منحدرها الأخير على ما أرى، وهي ذي وقد خلفت الحقول والأراضي العارية وراءها وتتدافع في هذا الشارع الذي لم أر نظيره اتساعا من قبل، مبان كبيرة، عالية، ودكاكين واسعة ليس في برشيد ما يشبهها تتوازى على الجانبين»[45]. لقد مكن فضاء السيارة، السارد من التحدث عن المشاهد التي تم تجاوزها، والأمكنة التي هي في مجال الرؤية، أحدث بذلك تعددا في المشاهد الموصوفة رغم ثباته في فضاء السيارة.

ويقترب وصف المشاهد التي يتيح رؤيتها الفضاء المتحرك من أدب الرحلة، لأن الرحالة يقوم بوصف المشاهد التي يراها في طريقه مهما كانت وسيلة تنقله، لكن وجه الاختلاف يتمثل في كون غاية الرحالة هي الاستكشاف ورؤية بلدان جديدة، وما يشاهده ينتمي إلى الواقع، في حين نجد السارد ينقل ما يقع في طريقه عرضا أثناء تنقله لغرض من أغراضه، كما أن أمكنة الرواية تظل منتمية لواقع النص الروائي وللغة الكتابة، في حين تعود أمكنة الرحلة إلى الواقع.

كما أن هذه التقنية المنقولة عن السينما تمنح النص دينامية خاصة، وتؤكد مقولة تداخل الأجناس، كما تجعل القارئ يعيش متعة استكشاف المشاهد المتوالية مع السارد.

وهذا التداخل الأجناسي الذي أضحت الرواية الجديدة تعرفه نتيجة تأثرها بالسينما والشعر وغيرهما من الفنون، مكنها من الابتعاد عن السرد الخطي والاتسام بالتشذر والانشطار وتكرار الأمكنة ومستويات الحكي، الشيء الذي وسم الرواية بإيقاع خاص يمكننا تسميته «الإيقاع الفضائي». فكيف تمكن الفضاء الروائي من خلق إيقاع في النص؟ وماذا حقق هذا الإيقاع على المستوى الجمالي والدلالي للرواية؟ وما وجوه التقائه واختلافه ووجوه اختلافه عن الإيقاع الشعري؟

II ـ إيقاعيـة الفضـاء الـروائـي:

لقد أصبحت الرواية الجديدة خلافا للرواية التقليدية تنحو منحى شعريا، وذلك بانفتاحها على الأجناس الأدبية وخاصة الشعر، فاستطاعت أن تحقق تقاطعا مع قصيدة النثر التي تحررت من صرامة النظام العروضي، وذلك من خلال اللغة الشعرية التي أصبحت تسم الرواية، نتيجة تدمير علاقة النص بالمرجعية الواقعية، والاهتمام بالحلمي والاستيهامي والأسطوري والعجائبي، وهي أمور تتطلب لغة شعرية، حيث نجد الكاتب يمنح الواقع مفهوما آخر ليصبح ملتصقا بالذات، الشيء الذي يحتم التعبير بلغة شفافة ومثقلة بالزخم الشعري.

وإذا كان الشعر بامتلاكه جهازا مفاهيميا استطاع استجلاء مكوناته وتفسير طرق اشتغالها، فإن الخطاب الروائي ظل مفتقدا لهذا الجهاز، الشيء الذي يطرح أمامه صعوبة تحليل الإيقاع الروائي ودراسته، لأنه لايمتلك أدوات إجرائية تمكنه من السيطرة على هذا الإيقاع.

لكن التداخل الأجناسي في الكتابة الحداثية مكن الرواية من التشارك مع الشعر على مستوى الإيقاع العام، ومن وجوهه هناك التكرار، لكن بالمقابل نجد إيقاعا خاصا بالشعر ولصيقا به كالتوزيع العروضي، وتفاعيل الخليل وفق البحور المعروفة، والزحافات والعلل.

ويظل الانتظام الفضائي مانحا الرواية إيقاعا خاصا، كما يعتبر مكونا أسلوبيا يمكن الرواية من الانسجام والتآزر، وهذا ما جعل M.Butor يرى بأن: «الأسلوب لا يقوم بالطريقة التي نختار بها الألفاظ في الجملة فحسب، بل بالطريقة التي تتناسق بها الجمل الواحدة تلو الأخرى، والمقاطع، والفصول، وعلى جميع مستويات هذا البناء الضخم الذي هو الرواية، يمكن وجود أسلوب، أي شكل خارجي، وتفكير في الشكل وبالتالي عروض»[46].

فلم يعد علم العروض مقتصرا على الشعر، وإنما معمما على الرواية

والشعر، مع عدم الإخلاص التام لقوانين الشعر القديم، ويعبر عن ذلك Butor بقوله: «ها نحن أمام علم عروض معمم، مليء بالمغامرات التي لم يسبق أن سمعنا بها، وليست القواعد القديمة، بالنسبة له سوى تمتمات»[47]، إنه عروض يشمل الرواية ويتمظهر من خلال الأشكال الكتابية التي أصبحت تنحو إلى ترك بياضات في النص، وانزاحت عن الكتابة الأفقية إلى الكتابة العمودية، كما هو الأمر في القصيدة الشعرية وبالإضافة إلى ذلك نجد تكرار الفضاء وطرق تبئيره وغيرها من المستويات التي تحدث إيقاعا خاصا في النص الروائي.

ولطرق وصف الفضاء تأثير على إيقاع الرواية، حيث يسعى هذا الوصف: «لخلق إيقاع في المحكي، فهو يتحول بنظر القارئ إلى الوسط المحيط، متيحا له، بذلك استراحة بعد مقطع حدثي، أو يثير في نفس القارئ الترقب عندما يتوقف بالمحكي في اللحظة الحرجة، كما يكون الوصف، في بعض الأحيان، استهلالا بالمعنى الموسيقي، يعلن عن الحدث وينبئ بأسلوب الأثر الأدبي (...) أو يوسع من نطاقات المنظورات السردية ويشكل نقطة الإطالة التي تغدو في قيمة الرمز»[48]. فتعدد طرق استحضار الفضاء يسهم في تمظهر الإيقاع الروائي.

وبالإضافة إلى وصف الفضاء نجده في تأثيره على السرد يمنح النص الروائي إيقاعه وقد عبر عن ذلك «رولان بورنوف» بقوله: «قد يؤدي (الفضاء) دورا جماليا ممتازا في ضبطه لإيقاع السرد، لأن تطور الحدث مرهون بتمظهر المكان، فتتقدم خطوات السرد في اتجاه اكتشاف المكان واختراقه يمنح الحدث حدوده وإيقاعه»[49]، فعلاقة المكان بالحدث يخلق إيقاعا خاصا في الرواية.

ويبدو هذا الإيقاع مرتبطا بقانون الرواية الداخلي حيث: «العلاقات الداخلية التي تصل الكلمات بعضها بالبعض الآخر، وتموجات الانفعال،

وارتباط السطر بمدى الدفقة الشعورية ودرجة تموج التجربة»[50] فيبتعد بذلك الفضاء، عن كونه مجرد إطار أو ديكور ساكن، وإنما أصبح يمنح الرواية حركيتها وديناميتها نتيجة الزخم الشعري الذي تغتني به الكتابة.

وبما أن الرواية الجديدة أصبحت متسمة بطابع التشظي والتكرار والعودة المستمرة إلى الأفضية ومستويات الكتابة، فإن ذلك يخلق فضاء دائريا وتكرارا في الأصوات وغيرها من المستويات التي تمنح الرواية إيقاعا خاصا.

ومن خلال دراستنا لرواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» تتلخص أكثر الأسئلة إلحاحا في، كيف يتمظهر الإيقاع من خلال الفضاء الروائي؟ وهل أسهم جماليا ودلاليا في إثراء النص الروائي؟

II ـ 1 ـ البناء الدائري:

تخلق البنية الدائرية متاهة نصية، والناتجة عن تكرار الفضاء والشخصيات والمواقف وطرق الكتابة، وذلك حينما يصبح القارئ يدور في ردهاتها باحثا عن مرمى المؤلف، حيث يستحيل تتبع مسار السرد، لأن الرواية تقوم على التراكب والتشذر في الرؤى والمعاني التي يحاول القارئ. إعادة تركيبها.

وتمتلك رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» إيقاعا خاصا، لأنها تنبني عن طريق معاودة قول الفضاء وتكراره، وتكرار الخبرة الفنية بصفة عامة، وهي خاصية تنطبع بها أعمال إدوار الخراط الذي يؤكد ذلك بقوله: «إنني أعيد كتابة كل ما كتبت، ربما كنت لا أفعل شيئا آخر، ربما كنت أناوش الخبرة نفسها، مرة ثم مرة، ثم مرة باستمرار، ربما كنت في حقيقة الأمر، لا أكتب إلا شيئا واحدا مرات عديدة، بلا نهاية، وفي كل مرة تتكشف في هذا الشيء الواحد سمة قصة جديدة»[51]، لكن هذا التكرار لا يخضع للحرفية

والابتذال، وإنما يعتبر تكرارا من نوع خاص، حيث يتمثل في تكرار أحداث وأمكنة ومواقف وشخصيات، بطرق مختلفة ومتباينة، ومن أنواعه حسب «جرار جنيت» «التواتر التكراري» الذي يخص السرد ويعني سرد الحدث نفسه عدة مرات بواسطة شخصية أو عدة شخصيات[52]، والتكرار يولد إيقاعا في النص الروائي، هذا التكرار الذي يخضع لوجهة نظر السارد الخاضعة للتغير والتحول المستمرين، نتيجة تحول دواخل الذات النفسية ورؤيتها للعالم، وكذلك الحاجة إلى تصوير الواقع بهذه الطرق المختلفة والمتباينة من أجل التنويع في القص، وتجنيب القارئ الركون إلى الجاهز. الشيء الذي يتبعه بالضرورة استعادة الأحداث والفضاء والشخصيات عن طريق مستويات أسلوبية ومنظورية مختلفة تسمح بالكشف عن دواخل الذات الساردة ورؤيتها الخاصة للعالم. وتختلف طرق خلق إيقاع في النص الروائي الجديد من كاتب إلى آخر، حيث نجد أحمد المديني في روايته «مدينة براقش» يقوم بذلك من خلال تركه لأسطر فارغة أو بياضات على طول المحكي الروائي، وكأنه بذلك يدعو القارئ إلى ملئها، كما يحدث إيقاعا خاصا في الرواية.

ويؤدي بناء رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» دورا خطيرا في اقتصاد النص لأنه يحدث إيقاعا متميزا يتمظهر من خلال بنية الرواية المتشذرة والموزعة على شكل تسعة نصوص وهي عبارة عن نوع من: «الدوائر الموصولة الحلقات حيث لا نهاية ولا بداية لكل التفاصيل والأزمنة والفضاءات»[53] الشيء الذي يجعل مستويات النص المختلفة تسير في خط تكوري التفافي على هيئة حلزونية، لأن الذات تعود باستمرار إلى تبئير نفس الفضاءات والأحداث ومستويات الكتابة: «بصفتها لازمات، أو محطات تعطي الانطباع بأننا نلف وندور حول الصور نفسها»[54]. الشيء الذي يؤكد كون الخراط عالج من خلال الفضاء البنية المعمارية الخاصة بالرواية.

وهذا النوع الكتابي الذي تتكرر فيه الخبرة الفنية للكاتب يتحرك دائريا وليس خطيا خلافا لما هو الأمر عليه في الرواية التقليدية، فيمنح ذلك الكتابة الخراطية جمالية خاصة وتفردا، حيث يبدو بناء الرواية مستلهما من فن الأرابيسك المتميز بتكرار الأشكال ولا نهائيتها ويعبر الكاتب عن ذلك بقوله: «كتابتي مستلهمة إذن من الفن العربي العريق المحتد، «فن الأرابيسك» أي من تلك الصياغات والخطوط التي تتكرر»[55]. وهذه التقنية نجدها شاملة لكل أعمال الخراط الإبداعية، لأن هذه الأعمال مترابطة ومتواشجة، عن طريق تكرار مستويات الكتابة والشخصيات والأماكن وطرق بنينة النص.

ويؤكد ذلك «خيري دومة» بقوله: «إن إدوار الخراط، منذ بدأ الكتابة، لا يزال يكتب نصا واحدا لا ينتهي، نصا مفتوحا (...) والأمر هنا ينطبق على العمل الواحد، حيث تتعدد نصوصه بلا بداية ولا نهاية، كما ينطبق على مجمل أعمال الكاتب، التي يبدو أنها تشكل حلقة قصصية واحدة ومفتوحة، وفي كل عمل من أعماله الأخرى، سؤالا جوهريا كان يتردد ولم يجب عليه بعد، مكانا، شخصية، موتيفة... إلخ، وفي العمل الواحد ستجد الظاهرة نفسها تتردد بين نصوص العمل الواحد»[56]. وكمثال على ذلك ما نجده من إشارة إلى الرواية اللاحقة في الرواية السابقة، ففي نهاية رواية مخلوقات الأشواق الطائرة يشير الكاتب إلى رواية «يقين العطش» بقوله: «وها أنذا الآن أسكت، لا أقول شيئا بعد عن البكاء ولا عن الحريق. ولا يبقى لي إلا الموت الثاني، يقين العطش» (الرواية، ص 82). إن هذه الإشارة توحي باستمرارية الرواية المكتوبة أو تكرار لها وأن السابق غير منفصل عن اللاحق، وهي تقنية لم تتعودها الرواية التقليدية.

والمغزى العميق من وراء البناء الدائري عند إدوار الخراط يؤكده قوله: «معاودة كتابة الخبرة الواحدة نفسها، أقصد السعي نحو تحقيق أو

الوصول إلى ما هو لا نهائي ولا محدود، ولا يمكن الإمساك به أو اقتناصه، عن طريق التكرار بالضبط أي المضي في دائرة»[57]. وهذا يجعل الأشكال الكتابية توافق ما يرمي إليه الكاتب، فالتكرار والكتابة الدائرية تعبير عن سعي الذات المقيم والمستمر نحو المطلق.

لكن هذه المعاودة ليست حرفية، لأن المتلقي لرواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» يلاحظ تكرارا للشخصيات والأشياء والأمكنة، لكن بطرق كتابية مختلفة يتداخل فيها الوصف والسرد والحوار والتعليق والاستبطان والحلم والعجائبي والأسطوري وكل ذلك من خلال لغة يتداخل فيها الشعري والنثري، الشيء الذي يمنح تنوعا في طرق استحضار المكونات الروائية المكررة، ويمنح النص الروائي ثراءه وتميزه، وذلك ينتج عن طريق تغير رؤية الذات وتغير أحوالها النفسية ورؤيتها للعالم، وهذه التقنية تجعل المحكي الروائي متسما بالشذرية، ومن هذه الشذرات تتأسس دائرية المحكي، ومن خلال الجدول التالي سنحاول توضيح دائرية بنية الرواية من خلال التمثيل بالأمكنة والشخصيات التي تكررت في الرواية.

الأمكنة والشخصيات	الصفحات التي تكرر فيها حضورها في الرواية
- البيت	24 - 29 - 41 - 42 - 63 - 68 - 68 - 69
- القرد	65 - 69 - 70 - 72
- الطائر العجيب	34 - 35 - 37
- الحمام	73 - 74
- الشجرة الضخمة	34 - 37 - 76 - 81
- المرأة المجردة	- تتردد في كل أعمال الخراط وتشكل عنصرا إيقاعيا محوريا في كل نصوصه الروائية.

وهنـاك مـستويات أخـرى تم تكـرار قولهـا ومعاودتـه ـ الروايـة لم نتطرق لها لضيق المجال، ومن ثم فإن تكراره كما يلاحـظ ـ في الجدول أعلاه لا يـتم بطريقـة مبتذلـة، وإنمـا مـن خـلال رؤى متباينـة، ويمنحهـا وظـائف مختلفة تثري النص الروائي وتغنيه، ويؤكد «تزفتان تودوروف ذلك بقوله: «رؤيتان مختلفتان لواقعة واحدة، تجعلان منها واقعتين متمايزتين»»[58].

وتكـرار المكـان لـيس مجانيـا ـ في روايـة «مخلوقـات الأشـواق الطـائرة»، وإنما بهدف منح النص الروائي إيقاعا خاصا، عن طريق تشذرية الرؤى، والتنويع ـ في الأحداث، وإثراء دلالاتها الرمزية، وبما أن الأحداث متولدة ـ في الروايـة عـن الفـضاء، فـإن تكـرار هـذا الأخـير لا يـدفع الـذات إلى تكـرار الأحـداث، وإنمـا إلى تنويعهـا وجعلهـا تـرد ضـمن أنساق مختلفـة مـع إضـفاء دلالات خاصة عليها، ومنح النص إيقاعا خاصا، كما أن هذا التكرار، وتنويع الأحـداث يجنـب تنـامي الأحـداث واسـتمراريتها، فتـصبح الأمكنـة المتكـررة معوضة لسير الأحداث الخطي.

فلا يعتبر الدوران ـ في دائرة مجانيا، وإنما يتمظهـر عن طريق أشكال كتابيـة مختلفـة، حيـث تبـدو مـرة شـاعرية، وأخـرى نثريـة، كمـا أن النـصوص التـسعة الـتي تـشكل روايـة «مخلوقـات الأشـواق الطـائرة» يمكننـا تـسميتها «حلقـات متواشـجة» أو متتاليـات نـصية. وتـأتي هـذه الطريقـة علـى حـساب التتـابع الخطـي الـذي عرفتـه الروايـة التقليديـة، لأن الحلقـات الـتي تـشكل الرواية موصولة بمنطق داخلي خاص.

لكـن مـا تلـزم الإشـارة إليـه، هـو كـون الفـضاء المكـرر لا تـتم معاودتـه بطريقـة حرفيـة، وإنمـا بطريقـة تخلـص للخـط العـام للروايـة، القـائم علـى التـشذر والحركيـة، الـشيء الـذي يحقـق تنويعـا ـ في الفـضاء نفـسه، ويعـدد أشـكال تقديم الأحـداث واختراق كثافتها والآثـار المترتبـة عنها. فمـثلا حـين يتحدث السارد عـن فضاء البيـت، أو البيـت القـديم بالتحديد، فإنـه يـصوره

كمرسم في نص «من غير إجابة» وفضاء للقاء الموديل، واللقاء بالجسد الذي يعد السارد بالحب ويمهد له للحظات مليئة بالمسرات، وعتبة للقاءات أخرى مع الموديل في غرفتها، أما في نص «بيت قديم» فنجد السارد ينوع في طرق تناوله لهذا الفضاء الذي يراوح بين أن يكون مصدرا للسعادة والألفة والسكينة والأحلام المفقودة، والبذخ الذي باد مع الزمن، أو فضاء للرهبة والخوف، لما يصوره وقد عمته الظلمة، فتعيش فيه الذات تجربة رهيبة يكون ختامها ظهور شبح من الأشباح، ثم تعود مرة أخرى إلى استحضار هذا الفضاء كملاذ يمكنها من اللقاء بالمرأة.

أما في نص «القرد والأطفال» يصبح «البيت القديم» مسرحا لتحرك شخصيات عجائبية متمثلة في القرد المقدس والأطفال، وهذه الحركة وهذا التواجد يولد أحداثا عجائبية، كما يمنح النص إيقاعه، حيث يختلط الواقع والعجائبي والأحلام والكوابيس.

ويبدو البيت القديم متحكما في الأحداث ومتولدة عنه، وهو الذي يمنح النص الروائي حركيته، الشيء الذي يجعل هذا النص ينطبع: «بالخطية المتشظية، المليئة بالبحث المتردد، واللف والدوران، مع تنقلات متكررة لوجهة النظر السردية»[59]. فلم يعد نتيجة ذلك المكان مجرد ديكور أو إطار للأحداث، وإنما تنبع منه الأحداث ويمنح إيقاعا للمحكي.

وهناك أمكنة في الرواية، تتكرر باستمرار، وهي داخلية أو خارجية، لكن ما يميزها، كونها تسهم في بنينة المحكي، وتنبثق عنها أحداث تتميز بكونها عبارة عن صور ولوحات ولقطات ومشاهد متراكبة ومتشذرة، تكونها الذات عن نفسها، وعن العالم، وعن الشخصيات المحيطة بها، حيث تأخذ هذه الأمكنة، «طابع التسلط والإلحاح»[60]. والفضاء المتكرر يجعل النص الروائي محملا بثراء خاص، حيث نجد انتفاء الحدود بين الحلم والواقع والأسطورة، لأن الأحداث تتعدد وتتشابك وتتشذر وتتنوع وتتخلخل أبنيتها،

فنجد الكاتب عن طريقها يقدم ويؤخر ويسترجع ويستبق، كما ينوع في مستويات اللغة التي تراوح بين الشعري والنثري، فتنفتح الرواية على احتمالات لا نهائية، لشحذ مداركه، من أجل تفسيرها، لأن تعدد طرق تنظيم المكان تشرعه على المعاني المتعددة، وتبتعد به عن المعنى الواحد، كما أن بنينة الفضاء القائمة على التكرار تمنح الرواية إيقاعا خاصا.

ويعكس العالم الخارجي وعي الذات، فتتحول نتيجة ذلك، الأشياء والعوالم إلى اللاموضوعية والالتباس، فتتكرر الصور والأحداث، حيث نجد: «نفس الأسئلة تتردد مع تغيير في الأولويات، ونفس النغمات، لكن مع توزيع جديد، غير أن كل الأسئلة وكل النغمات قائمة في كل النصوص»[61]، ومن هذه النغمات التي تمكن من توزيع خاص للنص الروائي يحضر الفضاء بإلحاح ملحوظ الشيء الذي يؤكد وجهة نظر السارد المتغيرة باستمرار. وبالإضافة إلى تكرار الأمكنة ومستويات الكتابة والأحداث، نجد تكرارا يخص حروف الكتابة، ويضفي إيقاعا خاصا على النص الروائي.

II ـ 2 – التكرار الصوتي:

ينضوي تكرار الحروف في الرواية تحت لواء التكرار الصوتي، ويشمل بالإضافة إلى الحروف، الكلمات والجمل، ويمنح النص الروائي إيقاعه، لكن هذه البنية الصوتية لا تؤدي وظيفة إيقاعية فحسب، وإنما لها وظيفة دلالية كذلك، كما أنها تخرق ما هو مألوف في تناول لغة الكتابة، فتعمل على تقييد الأصوات والتراكيب والدلالة، بحرف واحد يسمى «لازمة» تكسب النص الروائي قيمته الدلالية والإيقاعية، وسنورد الأمثلة التالية لتأكيد ذلك:

مثال 1: «سعف النخل السلطاني يهمس في نسمة المساء» (الرواية، ص41).

مثال 2: «السيارات تنساب على الإسفلت وثيرة صامتة» (الرواية، ص32).

مثال 3: «أرى لوحات السجاجيد المعلقة على الحائط، منسوجة بالخط الفارسي والكوفي، تنطق بأشعار الحب والآيات، تهزها نسمات غير محسوسة فتنوس برفق على جسم الحيطان، الفوانيس العربي النحاس يتقطر منها ضوء المصابيح» (الرواية، ص 41).

مثال 4: «السفينة السحرية شراع مبسوط في نسيم الصباح، فرد جناح يمامة بيضاء تحلق وحدها في سماء الإشارات، سبحة بيضاء» (الرواية ص 78).

يغلب على هذه الأمثلة حرف «السين» وهو ذو «صدى مهموس» يعبر عن دواخل الذات، كما أن الكلمات التي تشمل هذا الحرف مشحونة بالزخم الشعري، فيندغم من خلالها الواقع والحلم والأسطورة، الشيء الذي شحن النص الروائي بدلالات شتى فأصبح مولدا للشعري في الرواية، لكن يجدر بنا ربطه بالدلالة لمنحه وظيفة في المحكي الروائي، ويعبر عن ذلك Jean Cohen بقوله: «اللغة تقبل التحليل، كما نعلم، في مستويين، صوتي ودلالي، والشعر يختلف عن النثر بخصوصيات من المستويين معا»[62]. وقد مكن تكرار حرف «السين» المقطع النصي من أن يتلبس لبوسا شعريا، ويكتسي بصبغة جمالية تحقق انسجاما في النص الروائي وإيقاعا خاصا لا تحققه اللغة العادية، فيتم خرق ما هو متداول ومبتذل، كما يشُد انتباه المتلقي إلى المقروء.

ويجنب تكرار صوت معين الوقوع في الإطالة، كما يكسب المقاطع الحكائية تجانسا صوتيا واختلافا في الدلالة وتكتسب اللغة موسيقية خاصة، لكن هذه التقنية لا يستطيع التحكم فيها إلا الكاتب المقتدر، لأن

هناك من يقع عن طريق توظيفها في خطر: «مجرد البرقشة والنمنمة والزخرف البديعي»[63]. وإدوار الخراط بقدرته على تطويع لغة الإبداع لأهدافه الفنية والجمالية لم يسقط في هذا المطب.

وتقنية التكرار الصوتي نجدها في كل أعمال الخراط الروائية تقريبا، وهي محملة بدور خاص في بناء إيقاع الرواية، كما تسهم في تحديد مسار الدلالة وتوجهها، وهذا التكرار الصوتي، كما رأينا من خلال الأمثلة، يمكن القارئ من التنبه واليقظة، لأن حرف «السين» يترجم مشاعر الذات الداخلية، من خلال الوقع النبري وتجانس الأصوات، لكن ذلك لا يمنع من خلق تقابل في الدلالة. وقد عبر عن ذلك Iyouri lotman بقوله: «لقد تأكدنا من أن التجانس الصوتي لا يعمل إلا على تأكيد اختلاف المعنى»[64]، هذا الاختلاف الناتج عن لازمة موسيقية خاصة تنبثق عن تكرار حروف معينة.

وخصوصية المقاطع المذكورة تتمظهر في كونها تمنح النص الروائي موسيقى داخلية وتمكنه من تنظيم خاص، كما تتجلى الأمكنة الموصوفة بطريقة تجعلها محملة بدلالة خاصة. وتكرار حرف معين لا يعتبر مجانيا في النص الروائي، لأنه يرتبط بذاتية السارد، ويعبر عن دواخله النفسية، كما يمكن النص من الارتباط ضمن نسق معين، كما أنه يوحي بالضجيج أو الصمت ويدمج الموصوفات في مجموع المحكي.

ويمزاوجة تكرار حرف «السين» بين الإيقاعي والدلالي يخلق تفاعلا خلاقا بين جوانية الذات والتشكيل الصوتي. الشيء الذي يسهم، إلى جانب المستويات الإيقاعية الأخرى، في خلق إيقاع شامل في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة».

ليصبح هذا التكرار دليلا على تمكن الرواية الجديدة من الانزياح عن الأشكال التقليدية التي لم تكن تهتم بالبنى الداخلية للنص، بقدر ما كانت تهتم بالمضامين وسير الأحداث. كما يؤكد على العبور الأجناسي الذي

عرفتـه الروايـة العربيـة الجديـدة. بالإضـافة إلى الإيقـاع الـذي يتحقـق في النـص الروائـي عـن طريـق الفـضاء، فـإن الأحـداث هـي الأخـرى تنبثق عنـه فينـزاح عن أن يكون مؤطرا لها فقط.

III ـ الفضـــاء والـحـــدث:

مـن أسـئلتنا المـشروعة، هـي كيـف يـستطيع الفـضاء أن يكـون مولـدا للأحداث؟ وما هـي الانزياحات التي حققتها الرواية الجديدة من خلال هـذه الوظيفة المنوطة بالفضاء؟

إن تعـيين المكـان وتحديـده في الروايـة يعتبر تحديدا لإطـار الأحـداث، لأن: «وقوع حدث مـن الأحـداث يفـرض تعيين موضـع لـه، ومـا لم يـأتي ذكـر «المكـان»، يظـل مـن المتعـذر الـشروع في المغـامرة، أو اختلاقهـا، إن المحكـي يتأسس فيما يتموضع»[65].

وهذه الرؤية تؤكد ضرورة المكان للحدث، وأنـه لا وجـود لـه إلا بوجـود المكان، حيث نجده في بعض الأحيـان يخـضع لحـدود فضائية صـارمة، كمـا: «لا تكون مهمة المكان هي وصف الفضاء المخصص للحـدث، أو تحديـده، بل تتمثل مهمته في تنظيمه تنظيما دراميا. إن المكان في الرواية، خديم للدراما؛ فمجـرد الإشـارة إليـه يعني أنـه جـرى (سـيجري) فيـه أمـر مـا. ومجـرد ذكـره يجعلنا ننتظر حدوث واقعة من الوقائع، فلا وجود لمكان لا يكون شـريكا في الحـدث»[66] فيبـدو أن المكـان لا يقـصد لذاتـه، ولكنـه يـؤدي خدمـة كـبرى للحدث.

وبالإضـافة إلى مـا سـبق، يعتـبر الفـضاء عامـل جـذب للمتلقـي، كمـا يهيئـه نفـسيا لاستقبال الحـدث، أو توقعـه، وقـد عـبر عـن ذلـك Ch.Grivel بقوله: «يلعب إلى جوار غيره من العناصر، دور تهييء المتلقي، وشده للحدث،

حين يبعث فيه مشاعر الرهبة والخوف والتلهف قبل أن يصدق الحدث مشاعره»[67]، فيصبح له بذلك دورا أساسيا في اقتصاد النص، وفي علاقته بالمتلقي، حيث لا يستحضر لذاته، وإنما، «يقيد باقتصاد المحكي من خلال التهذيب البلاغي الضمني الذي يتحقق له عن طريق القراءة»[68]، فيتمظهر الفضاء غير مجاني في النص الروائي ويسهم في بنينته.

وهناك رؤية أخرى للحدث في علاقته بالفضاء وهي «لـ H.Mitterand» وتبدو مخالفة لرؤية «Ch.Grivel» الذي يرى،أن الفضاء الروائي مرتبط بالدراما، وبرد فعل القارئ، الذي ينتظر الحدث بعد الاطلاع على الفضاء. ويبدو هذا الاختلاف من خلال قولة H.Mitterand التالية: «الفضاء هو أحد العناصر التي يتأسس عليها الحدث، ولقد أسلفت القول إنه لن يقوم وجود لأية دراما، في معناها الأرسطي، أو يقوم وجود لأي حدث هاهنا، ما لم تلتق شخصية بأخرى، في بداية القصة، وفي مكان يوحي باستحالة مثل ذلك اللقاء، فالخرق المولد رهين بوظيفة المكان وطبيعته وموقعه داخل نظام مموضع يقرن سمات جغرافية بسمات مجتمعية»[70].

إن تصور H.Mitterand مخالف لتصور Ch.Grivel، حيث يرى أن الحدث مرتبط بـ«الخرق»، خرق المكان الذي يفرض شخصيات معينة ذات انتماءات خاصة، فإذا كانت غير منتمية له ومرتبطة بأمكنة أخرى، فإن خرقها له يولد الأحداث، لأنه محدد بالأشخاص والتقاليد التي تسوده، وبطبيعته الجغرافية. فسيمياء المكان هي التي تفرض الحدث. والتصوران السابقان يبدوان قد أثريا النقد المتعلق بعلاقة الفضاء بالحدث.

ومع تنامي دور الفضاء في الرواية الجديدة وهيمنته، أصبح تجربة ذاتية، ومحملا بوظيفة رمزية تحطم مرجعيته الواقعية، وتدفع القارئ إلى التأويلات المتعددة، وبما أن الواقع أضحى معقدا، فإن توظيف الرمز أصبح

هـو الـسائد، فأصـبحت الأحـداث مندغمـة في الـفـضـاء، ونابعـة منـه، ويصل الـفـضـاء إلى حـد الـتحكم في الأحـداث، ولا أدل علـى ذلـك روايـة L'étranger لـ A.Camus الـتي اختـار الكاتـب أن يكـون فـضاءهـا «الجزائـر» ولـيس مكانـا آخر. الشيء الذي يبدي استحالة فصل الفضاء عن الحدث لأن فصله عنه يـؤدي حتمـا إلى الإخـلال بالـسياق الفـني التقليـدي، لأنـه يبتعـد عـن قـول الأحداث بطريقة مباشرة، كما يبتعد بالسرد عن التسلسل والتتابع.

إن رمزية الفضاء المتخيل (فضاء الحلم والـذكرى والطفولـة والفضاء الأسـطوري والعجـائبي) تجعـل الأحـداث تبـدو غـير منطقيـة ومنفتحـة علـى التأويلات المتعددة، لتصبح الرواية الجديدة غير مقيدة ضمن تنميط خاص، فأطلقـت حريتـها في خلـق وإبـداع نـص ينـزاح عـن الاتبـاع وينغمـر في بـؤرة الإبداع والمغامرة، حيث يتم الانزياح عن الخـط الـسردي التقليـدي واختـزال المسافة بين ذاتية السارد والعالم، وهـي خصيصة تطبع أعمال إدوار الخراط بـصفة عامـة، وروايـة «مخلوقـات الأشـواق الطـائرة» بـصفة خاصـة، الـشيء الـذي يجعلنـا نتوقـف عنـد علاقـة الـفـضـاء بالـحـدث في هـذه الروايـة، الـتي تحيلنا على تحرر الخراط من قوانين الرواية التقليدية، ويعزز منحى المؤلف في كتابـة روايـة تنـزاح عـن كـل تكـرار للجـاهـز، وتبتـدع أشـكالا كتابيـة تثـري المشهد الروائي العربي.

وبمـا أن روايـة «مخلوقـات الأشـواق الطـائرة» تتميـز بـامتزاج عناصـر الفعل الروائي وتبادل التأثر والتأثير، كالحدث والشخصية والزمان والمكان، باعتبارها تعبيرا رؤيويا، فإننا لا نجد فيها: «أية حوادث مكتملة، ناهيك عن أن تكون فيه شبهة خط روائـي متطـور مـن نـص إلى نـص، ولـيس في الكتـاب أيضا مكـان واحـد تـدور فيـه الأحـداث. لـيس سـوى تـداعيات مـن نـص إلى نص، تداعيات مشتتة، لا تنتهي، ولا تلتئم في عالم قصصي إلا وفق منطقها الداخلي الخاص»[71]. فيتعدد الفضاء، ومن نتائجه الطبيعية تغييب الحدث

الرئيسي الذي يتنامى عبر خطية السرد، وتعويضه بأحداث جزئية تومئ وتشير إليه فقط، ويشمل ما هو واقعي وما يوجد في وجدان الذات الكاتبة واستيهاماتها، وذلك يمنح الحدث بعده اللازمني واللامكاني، الشيء الذي يعيد الاعتبار للذات الإنسانية.

ونتيجة هذا التمازج والتشذر، تقوم فعالية النص الروائي على دور القارئ الذي يصبح مطالبا بتأويل ما يعرض أمامه، وهي وسيلة فعالة لتفجير خطية السرد والانزياح عن طرق البناء التقليدية، حيث نجد الفضاء قد أصبح منبعا للأحداث التي توحدها تجربة السارد ورؤيته.

III ـ 1 ـ تعدد زوايا النظر:

تتلخص الرؤية للفضاء في رؤيتين: الأولى للسارد الذي يتحكم في مسار السرد والشخصيات. والثانية لهذه الشخصيات. وقد تقدم الرواية رؤى متعارضة للفضاء بين السارد والشخصية، فنجد للأول رؤية مختلفة للفضاء عن رؤية الثانية في جل أعمال الخراط الإبداعية. فالسارد هو الذي يتحكم في تبئير الفضاء من خلال رؤى متباينة، لأن الاختيارات الوصفية للرواية تكون: «خاضعة خضوعا هينا أو عظيما، لمنظور الشخصية الرئيسية[72]»[73].

وتكرار الفضاء، وتشذر الأحداث، في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»، يفصح عن تعدد زوايا نظر الذات الساردة إلى المكان الموصوف، وتعتبر وجهة نظر السارد، مكمن وحدة المحكي وانسجامه، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على تعدد المستويات النفسية التي تتوالى على دواخل الذات الساردة، حيث تعتبر الأحداث النابعة عن الفضاء ترجمة أمينة لمعاناتها وأحلامها، وصورة رمزية عن إكراهات الواقع، وتتمظهر من خلال طريقة بنينة الفضاء التي تجعل: «الأثر الأدبي «شاهدا على واقع خارجي»،

وبأن الرواية: تؤشر على ذاتية شاملة»[74]. فيحيل الفضاء وطرق تبنينه على ما يطفح به الواقع من إكراهات، ويخضع تصوير هذا الفضاء للتذبذب واللاحسم واللايقين، ويترجم دواخل الذات ولا يقينية الواقع.

ويبدو ذلك جليا من خلال صور البيت المتكررة، والبتر والالتباس في تصوير السارد للأحداث والوقائع التي يولدها الفضاء المتكرر.

وتتعدد زوايا نظر السارد في نقله للفضاء، الذي يستعاد من الذاكرة والأحلام والكوابيس، الشيء الذي يجعل الأحداث المنبثقة عنه تبتعد عن المباشرة، لتصبح عبارة عن تداعيات، منزاحة عما هو واقعي ومرجعي، فتنطبع بالغموض والالتباس، لأن السارد يعاني: «العالم من خلال منطق مجازي قانونه الداخلي رؤية الأشياء من خلال انعكاسها على الذات»[75]، فالذات الساردة هي التي تفرض فضاء معينا لأن: «اختيار أمكنة المحكي وتنظيمها هما أبعد من أن يكون اختيارا صدفويا»[76]، وذلك لخضوع هذه الأمكنة لقصدية الذات، فهي تعبر من خلالها عن رؤيتها الخاصة للعالم، وعن معاناتها وأحلامها.

وتعدد زوايا نظر الذات التي تعبر عن انعكاس الحالة النفسية على الأمكنة، تجعل القارئ مطالبا بقراءة استنبطانية للنص، حتى يتمكن من الكشف عن أبعاده الترميزية التي تظل منفلتة تحت ستار الشكل الكتابي وخصوصية التجربة.

لكن ما يجعل زوايا النظر تتعدد، كون السارد ينفرد بعرض الفضاء، فهو لا يتم وصفه انطلاقا من نظرة الشخصية، وإنما تمتد رؤيته لتحتكر تبئير الشخوص والأحداث والأمكنة، فالذات تبئر كل الأمكنة من خلال تواجدها بها، وكل الأحداث التي يفرضها الفضاء نابعة من رؤية هذه الذات، أما الشخصيات، فلا تفعل ذلك، وإنما تكتفي بدور باهت، ولا تظهر إلا بأمر من السارد حين يسلط عليها عدسته.

وبـذلك تتـدمج الأمكنـة والأزمنـة والأحـداث والشخـصيات، رغـم تـشذرها في الـنص الروائـي، وتترابـط مـن خـلال خـيط رفيـع يـشدها إلى بعـضها الـبعض، ويتمثـل هـذا الخـيط في رؤيـة الـذات الـتي توحـد كـل هـذه المـستويات، ومـن هـذه المـستويات التجـاء الـذات إلى التعـبير عـن الواقـع مـن خـلال وسـائط جماليـة تتمثـل في عـرض مؤثثـات الفـضاء بطـرق كتابيـة مختلفة. فكيـف استطاعت هـذه ا لمؤثثات أن تكون منبعـا للأحداث وتعبيرا عن زمنين (الماضي والحاضر)؟ وما هـي طرق تبنينهما في النص الروائي؟

III ـ 2 ـ مؤثثات المكان بين الماضي والحاضر:

لقد اهتم M.Butor بفلسفة التأثيث، فيرى بـأن الأثـاث يلعب دورا شـعريا وإيحائيـا في الـنص الروائـي، ويعـبر عـن ذلـك بقولـه: «إن الأثـاث في الرواية لا يلعب دورا «شـعريا» اقتراحيـا فحسب، بل دورا إيحائيـا، لأن هـذه الأشـياء مرتبطـة بوجودنـا أكثـر ممـا نقـر ونعترف عـادة، إن وصـف الأثـاث والأغراض هو نوع من وصف الأشخاص الذين لا غنى عنهم: فهنـاك أشـياء لا يمكـن أن يفهمهـا القـارئ ويحـسها إلا إذا وضـعنا أمـام ناظريـه الـديكور وتوابع العمل ولواحقه»[77]، إن مؤثثات الفضاء تقوم بدور تفسيري بالنسبة للشخصية.

ثـم ينتقـل Butor ليتحـدث عـن دخـول الأثـاث للروايـة، والـذي أصـبح يلعب دورا شـعريا في روايات القرنين السابع عشر والثامن عشر. وبعد ذلـك يتعـرض لعلاقـة الأثـاث بالأشـخاص، وارتبـاطهم بالمؤثثات الـتي تحـيط بهـم حيث الفـضاء ذو صـلة بالدلالـة علـى حقيقـة تاريخيـة: «إن للأشـياء تاريخـا مرتبطا بتاريخ الأشخاص، لأن الإنسان لا يشكل وحدة بنفسه، فالـشخص، وشخص الرواية، ونحن أنفسنا، لا نشكل فردا بحد ذاتنـا، جسدا فقـط، بل جسدا مكسوا بالثيـاب، مـسلحا، مجهـزا... إن الإنـسان الحقيقـي يتـألف مـن

الجسم ومن الأشياء التي تخص الجنس البشري كما يخص هذا العش هذا النوع من الطيور»[78]، ومن هذا المنطلق ترتبط الأشياء ومؤثثات الفضاء في النص الروائي ارتباطا وثيقا بالشخصيات، وتسهم في ربط هذا النص بمناخ تاريخي وثقافي خاص.

وبما أن الأشياء: «هي رفات الزمن وبقاياه»[79] فإن إدوار الخراط يستحضر مؤثثات البيت القديم ليمرر من خلالها انتقاده للواقع المعطى، فهو يستحضر أحداثا وتواريخ يوحي بها الفضاء دون الحاجة إلى سردها وذلك لمنح النص الروائي خصوصيته، والانزياح به عن البناء التقليدي للرواية والقائم على السرد الخطي والزمن الكرونولوجي، وجعل الأحداث تنبثق من الفضاء ومن مؤثثاته. وبما أن هذا البيت يترجم وعي الذات بالعالم، فإنه يتم تصويره من خلال ترصيف مؤثثاته واستعادتها عن طريق حلم اليقظة الذي هو نوع من إعادة صوغ الواقع بطرق كتابية خاصة، إنه في بنيته العميقة تعبير عن الواقع المعطى، واستبداله بواقع ممكن، كما يهدف الكاتب من خلاله إلى التنويع في البنية الحكائية فيخلق ذلك التشظي على مستوى الرؤية واللغة وذلك: «سعيا إلى الإمساك بشمولية أكبر، طموحا إلى الإحاطة بكلية ما، مهما بلغ من استحالتها (...) والواقع – هنا– قد سُقطت فيه الحدود بين الظاهر والباطن، بين الصحو والحلم، بين الواقعة والخاطرة، وبين الشيء والحس»[80] هذه الشمولية التي يسعى المؤلف إلى القبض على أطرافها من خلال التجاوز المستمر للأشكال الروائية السابقة، والبحث عن أشكال جديدة طافحة بالثراء في مدلولاتها وترميزاتها وطرق تبنينها في الحكي.

وقد استطاعت مؤثثات البيت القديم، إثراء النص، والابتعاد به عن الدلالة المباشرة، وسعت الذات من خلاله إلى إيجاد وسائط وبدائل للواقع.

وحين يصف المؤلف مؤثثات البيت القديم، لا يفعل ذلك بطريقة

مبتذلة، وإنما يخلص للخط العام الذي انتهجه في رواياته، أي خلخلة ما هو تقليدي، وابتداع طرق جديدة للتعبير عن الواقع من أجل تحقيق المغايرة والاختلاف على مستوى الأشكال والمضامين، حيث نجده يصف مؤثثات البيت القديم بقوله: «القاعة الوسطانية الفسيحة، حجر حيطانها ما زال ببياض لحمه المبري، دون طلاء ودون ملاط، أرى لوحات السجاجيد المعلقة على الحائط، منسوجة بالخط الفارسي والكوفي، فتتوس برفق على جسم الحيطان، الفوانيس العربي النحاس يتقطر منها ضوء المصابيح الكهربائية الصغيرة بيضاء الشموع عبر ألواح الزجاج الأصفر السداسية الشكل، يسيل هذا الضوء بمياهه الساجية» (الرواية، ص 41).

إنها مؤثثات توحي بالبذخ والجمال والانسجام، ويرى «M.Butor» أن الكاتب حين يصف الأثاث المنسجم، يصف الانسجام الذي يسود في مجتمع بأسره[81]. وهذه المؤثثات لم تحضر في النص مجرد ديكور يؤثث المكان، ولم ترصد لذاتها، وإنما تتشكل من خلالها العلاقة بين الواقع والتاريخ، فتصبح صلة وصل بين النص وخارجه، فيعتبر وصف الأثاث وسيلة للنفاذ إلى التاريخ، أي العلاقة بين داخل النص وخارجه. أو علاقة الذات بالعالم من خلال الفضاء الموصوف، حيث يتم الترميز من خلاله إلى ما يطفح به الواقع من إكراهات.

وبالإضافة إلى ما سبق، يمكن القول: إن مؤثثات الفضاء ليست ديكورا فقط: وإنما هي أيضا ترجمة لدواخل السارد وما يعتمل فيها من أحاسيس ومشاعر وترجمة لحنينه إلى الزمن الماضي وإدانة الحاضر الذي افتقدت فيه هذه المؤثثات، التي ترمز إلى مجد عريق حيث افتقدت بفقدانها كل القيم الجميلة، إنه يصور أحاسيسه، وما يتعاقب على دواخله من مشاعر، فجاء وصف مؤثثات البيت ليترجم: «العلاقة الجوهرية، القائمة في صلب الرواية بين الإنسان والعالم المحيط، فهو يفر منه، أو يعوضه بآخر، أو

يغوص فيه ليسبره، ويفهمه أو يتعرف عليه من خلاله، إلى نفسه»[82].

فنلمس احتفاء السارد بهذه المؤثثات من خلال تركيزه على قيمتها السيميائية، حيث يربطها بالمجد والبذخ والأصالة العربية. كما تخبر عن كون العرب كانوا سباقين إلى التقدم، وهو ما يعبر عنه إبداعهم في الهندسة والبناء والمؤثثات والسجاد والخط وكلها مكونات تصنع المجد، وتبدو آثارها واضحة في الوحدة الحكائية، كما يبدو ضغط الزمن الماضي الذي يجسد التراث، فالمكان يعبر عن مرحلة مزدهرة من التاريخ العربي.

لتصبح المؤثثات ناطقة بحقيقة تاريخية لا يمكن تجاهلها تتمثل في مجد مفقود وسعي لاستعادته عن طريق الكتابة، رغبة في الاحتفاظ به من الضياع، لأن التشبث بالمكان المفقود تشبث بالهوية المفقودة، حيث لا تعتبر المؤثثات ديكورا يملأ فراغ المشهد، وإنما تبدو كيانا قائما بذاته، يستعاد من خلاله التاريخ، أو الزمن الماضي الذي يعبر عن الهوية.

ولا يعبر السارد عن طريق وصفه لمؤثثات البيت عن نزعة «الأنا» عنده، وإنما عن نزعة «النحن» لأن المؤثثات تعبر عن مجد عربي وإسلامي، وبذلك ينتفي انتماؤها للسارد وحده، وإنما تعبر عن التشبث بالأصالة الضائعة التي تعتبر ملكية جماعية للعرب والمسلمين قاطبة، فتصبح العلاقات التي تقوم في المكان: «هي علاقتنا نحن معه، فنحن دون ذاكرة لولا أماكن الطفولة الماضية... ودون انتماء لولا الوطن... ودون استقرار لولا البيت... ودون حياة لولا الأرض»[83] لأن هويتنا مرتبطة بحفاظنا على أصالتنا، ومؤثثات البيت القديم تخبرنا في بنيتها العميقة أن كل شيء كان جميلا ومنسجما حين كان العرب يحتفظون بخصوصياتهم، ويمتلكون وسائل تقدمهم، وأنهم ضاعوا لما فرطوا في كل شيء.

ونجد الأوصاف التي أضفاها السارد على المكان ومؤثثاته، تترجم احتفاله بها، ويبدو ذلك من خلال اللغة، التي تشف وترق وتطفح

بالشاعرية: (تتوس برفق على جسم الحيطان، يسيل هذا الضوء بمياهه الساجية)، إن الصوغ الأسلوبي يعلي من قيمة المكان، فلا تتم مقاربته بمقتربات جمالية تقليدية فيصبح المكان ومؤثثاته نتيجة ذلك حدثا وليس إطارا له. فترتبط المؤثثات بعلاقة حميمية مع السارد، ليخصها بالحب: «قلت: أبدا لن يمضي، ليس فقط لأنه موضع إعزاز خاص، بل لأنه يقوم في الروح باستمرار، من جديد» (الرواية، ص 41).

فيبدو بذلك معبرا عن ذاتيته، ومخاطبا لوجدان المتلقي الذي أصبح يصطدم يوميا بواقع فقد الكثير من أصالته في عصر العولمة، وأصبح الانتصار للمكان ومؤثثاته، انتصار للذات الفردية والجماعية.

فلم يعد المكان الموصوف مجرد ديكور وأسوار من الحجر والجير ونقوش جامدة، وأثاث منمق، وإنما أصبح هذا المكان ومؤثثاته كيانا قائما بذاته، ومعبرا عن الهوية، وكيانا جماعيا، بالإضافة إلى كونه يمنح النص الروائي جمالية خاصة. ومقصد المؤلف يتلخص في محاولته إحياء أمجاد الماضي والتذكير بها، وكل ذلك غير مخبر عنه مباشرة في الرواية، لكننا نستشفه من خلال المؤثثات الموصوفة، ومن خلال لغة الوصف، كنوع من الحنين إلى ذلك المكان والزمن المفقودين. فالنسق الوصفي يلتحم عبر تشاكل مجموعة من الوحدات المعجمية، وهي تطرح تقابلا بين وحدات معجمية دالة على الماضي الإيجابي، وأخرى دالة على الحاضر السلبي، ونجد تقابلا بين الزمن الماضي والزمن الحاضر، أو بين الهنا والهناك، البيت في الماضي والبيت في الحاضر.

إن البيوت تتعدد في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»، لكن تكرارها لا يعني تشابهها، لأن طرق تأثيث هذه الأمكنة هو ما يمنحها تميزها وكذلك طريقة تبنينها. والكاتب يريد تحميل هذا التعدد معاني كثيرة، وإحداثا متعددة وترميزات متباينة تهدف إلى الإخبار عن الواقع بطريقة خاصة

ومباينة لطرق الرواية التقليدية. حيث يفرض التنظيم الخاص للمكان، تنظيما خاصا للأحداث، يترجم وعي الذات الساردة، ورؤيتها للعالم، وكذا اختيارات الكاتب الفكرية والجمالية.

ونجد السارد يستحضر مؤثثات البيت القديم مرة أخرى، لكنها مخالفة لتلك التي رأينا في المقطع النصي السابق ويعبر عن ذلك بقوله: «أما البيت فكان كبير الحجر، منخفضا، ليس في جداره السميك إلا نافذة عريضة واحدة، مفتوحة على غرفة عريضة واحدة، مهجورة ومعتمة، وفيها بيانو ضخم، مائل على جنبه، مكسور الأقدام، والصوفا مكسوة بقماش كريتون أصبح الآن من غير لون، مطموس النقوش» (الرواية، ص 68). إن مؤثثات البيت تفصح عن وحشته، وتكونه من غرفة واحدة تحمل صفتين هما: «مهجورة» و«معتمة»، تطلعنا على عدم تعاطف السارد الذي يبدو واضحا من خلال لغة الوصف المجردة والمسطحةالتي تجردت من كل شاعرية، أما المؤثثات فإنها رغم انتمائها إلى العصر الحاضر «البيانو» «الصوفا»، فهي مهشمة وقديمة وبالية، وهنا نستحضر ما قال به «بيتور» الذي يرى في الأثاث لازما من لوازم الفضاء ومؤشرا على تحولات التاريخ الواقعي، فيوضح بذلك الأثاث القديم الانهيار الأساسي لمجتمع ما[84]، وقراءتنا لوصف الفضاء تثبت أنه ترجمة للانهيار الذي أصاب قيمنا وخصوصيتنا، وتحيل المقارنة بين مؤثثات البيتين كما رأيناهما، على زمنين: الزمن الماضي والزمن الحاضر. ويحضر الأثاث كطيمة تترجم ما كان عليه الواقع العربي في الماضي من تقدم وازدهار، وما آل إليه في الحاضر من تخلف وانهيار.

ويفصح البيت بمؤثثاته القديمة والجديدة على انتصار السارد للمؤثثات القديمة، حيث مكنها من الحفاظ على بهائها وروعتها، وذلك لارتباطها في المخيلة الجمعية بتاريخ مزدهر، أما المؤثثات الجديدة، فإن

السارد يصورها في انهيارها السريع وتهدمها نتيجة الزيف الذي أصبح يطبعها، كتعبير عن الانهيار السريع لكل القيم التي تسود المجتمع المعاصر الذي تخلى عن أصالته، وارتمى في أحضان الحضارة الغربية المزيفة.

إن إظهار بؤس المؤثثات العصرية، وتألق ذات الطابع القديم، دعوة مبطنة إلى التخلي عن كل ما هو غير أصيل والحفاظ على الخصوصيات التي تشكل قيمنا وأصالتنا، التي ستمكننا من مواجهة خطر العولمة والأفكار الغربية التي أصبحت تهدد كيان الأمة العربية والإسلامية.

وقد عبر الكاتب عن رؤاه من خلال عرضه للمكان والديكور الذي يؤثثه، حتى يتجنب السرد الخطي والعرض المبتذل للأحداث، فيصبح للفضاء دور فعال في بنينة النص الروائي.

ويبتعد الكاتب عن «الأدب المرآوي» ليبتكر واقعا آخر تبنيه الذاكرة والتخيل، حيث نجده يكثف ويوجز متكئا على تجربة خاصة، ولغة موحية تستغور الذات وما تحت الوعي، وتغترف من معين الشعر مرة، وتتخذ الحياد سبيلا لها واللغة المجردة مرة أخرى، لكنه في تنقله عبر هذه المستويات المتعددة يخلق المفاجأة والإدهاش، ويتم توليد الأحداث من خلال الوصف، كما أن تعدد الفضاء ومراوحته بين فضاء ذي مرجعية واقعية، وفضاء متخيل ينزاح بالمحكي عن خطية السرد ويسمه بالتردد والتشظي.

فيعبر الخراط عن هشاشة الحدود في أعماله بقوله: «أظن أن الحواجز مهدودة عندي... أو أقصد أن تكون مهدودة، بين الواقع واللاواقع، بين الحلم والصحوة، بين الداخل والخارج، بين الأنا والآخر، بل بين الأنا والكون ومن هنا جاء العنصر الفانتازي»(85)، وقولة الخراط تلخص ما تناولناه هنا، من انهيار الحدود في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»، بين الواقع واللاواقع، بين الأمكنة والأزمنة والأحداث. الشيء الذي يحقق التناغم الكلي للنص الروائي، المنفتح على اللانهائي، والموجه إلى القارئ،

الذي يطالب بشحذ مداركه من أجل التمكن من إيجاد رابط بين مكونات النص المقروء.

ويعتبر المكان والزمن وجهين بعملة واحدة حيث لا يمكن الفصل بينهما، فكيف تمظهر الزمن من خلال الفضاء؟

IV. الفضاء والزمن:

عرفت الرواية التقليدية الزمن المطرد، حيث نجد الماضي ثم الحاضر وبعده المستقبل الذي يتوقع، لكن مع الرواية الجديدة تم تدمير كرونولوجية الزمن، فانهار الانتظام الخطي للسرد الذي كان متولدا عن احترام الأزمنة، وأصبح عندنا تزامن عدة أزمنة، والانتقال من زمن إلى آخر بطريقة فيها الكثير من التشويش، حيث يتخذ هذا الانتقال طابع المفاجأة. وانهيار التراتب الزمني في الرواية الجديدة شبهه الخراط: «بانهيار الهندسة الأقليدية التقليدية»[86]، فالزمن لم يعد يعمل على تطوير السرد، وإنما يعبر عن تحولات الذات، إنه زمن تنتفي عنه الخطية ويتميز بالتشذر والتداخل.

والفصل بين الزمن والفضاء في أي عمل أدبي يتسم بالصعوبة، وتزداد هذه الصعوبة عمقا، حين نكون بصدد رواية ذات منحى شعري فضائي، تنطبع معالمها الزمنية فيما ترسم من تضاريس فضائية، حيث نجدها تصف الأماكن والمناظر والأشياء والأحداث والانفعالات والشخصيات والكائنات العجائبية والاستيهامية ووصف الزمن.

فلم يعد الفضاء مجانيا في النص الروائي، ولم يعد يتلخص دوره في توقيف السرد، وإنما أصبح يسهم في بنائه، ويبدو ذلك من خلال علاقته مع باقي مكونات النص الأخرى كالزمن والحدث والشخصيات.

ولم يعد الفضاء في الرواية الجديدة يكتفي بتبطيء الزمن، أو توقيفه كما هو الأمر في الرواية التقليدية، وإنما أصبحت له تأثيرات عدة، حيث يتخلى عن دلالته الأصلية ويحمل دلالة زمنية في البنية السردية. وقد لخصها رولان بورنوف في ثلاث نقط وهي كالتالي:

1- أن الفضاء يقدم تبطيئا للزمن واستراحة درامية.

2- أنه يقوم بتسريع السرد عن طريق تجاور مشاهد تميزها أحداث تقع في أماكن مختلفة ومتباعدة.

3- حمل الإشارات الفضائية دلالة زمنية حيث نجد تزامن فعلين أو حدثين أو تواليهما.[87]

وهذه المستويات في معالجة الفضاء في علاقته بالزمن، ستمكننا من الوقوف على كيفية، معالجة الرواية الجديدة للفضاء، ورواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» بصفة خاصة، وسنحاول أن نرى هل فعلت ما فعلته الرواية الفرنسية الجديدة في معالجتها للزمن والذي عالجته حسب سامية أحمد اسعد: «بطريقة لازالت تحير القارئ (...) فالزمن فيها زمن مضى وعاشه البطل.ومن ثم كانت كثرة التجائها إلى المونولوج الداخلي وهي لا توجه الزمن من الماضي إلى الحاضر، حيث تتوقف القصة، بل تظل تتأرجح طوال السرد، بين سلسلة من الرؤى الزمنية، لا تتبع مسارا محددا، بل تتحول إلى شيء أشبه بالمتاهة»[88] وسنحاول أن نستكشف مدى التقاء رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» مع الرواية الفرنسية الجديدة في تناولها للزمن في علاقته بالفضاء.

إن رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» تخرج بصفة عامة عن الخط التقليدي، حيث نجد المستويات النصية تتعدد وتتشذر، فلا تتأسس على التنامي والتجاور، فتبدأ بالمقدمة لتصل إلى النتيجة، وإنما كل شيء مبعثر وموزع فنجد التداخل في المحكي والذي يصل إلى درجة الغموض والالتباس.

الأمر الذي يحدث عنه تحريفات زمنية كثيرة، لأن كل شيء مبعثر وموزع فيها، كما تقوم الرواية على الاسترجاع والمونولوج في وصفها للفضاء، فما تأثير هذا التوزيع للفضاء على زمن النص الروائي؟

IV ـ 1 ـ الفضاء وتسريع الزمن:

لقد كان Prost سباقا إلى تسريع الزمن في الحكي: «فكان يطلب في قارئه انتباها إلى ما كان يدعوه الخاصية «المجهرية» التي تتسم بها أعماله، أي أن ينتبه إلى العلاقات التي تقوم بين مشاهد تلوح في زمن القراءة الخطية المطردة مشاهدة متباعدة جدا، لكنها بعكس ذلك، مشاهد متقاربة ضمن فضاء المكتوب، وفي نطاق سمك الصفحات التي يتألف منها الكتاب»[89]، وهي خاصية تطبع كتابات الروائيين الجدد. فنجد السرد في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»، متداخل مع الوصف، والأحداث مجزأة ومشطورة، حيث تغيب الأحداث في تناميها، ونجد الرواية عبارة عن مشاهد، أو لوحات متجاورة ومتداخلة وملتبسة توحد بينها تجربة الكاتب، فنجد خلخلة الحدث في حركته الثلاثية، فلم نعد نعثر في النص الروائي على التقسيم التقليدي: (سبب، حدث، نتيجة)، بل كثيرا ما نجد ظهور النتيجة قبل الحدث. ويبدأ نص «من غير إجابة» بهذه العبارة: «هذه حكاية خضبتها بدم قديم، هبت عليها أنفاس النار اللافحة مع سكرات عشق بائد» (الرواية ص 24).

فينتقل من الحاضر إلى الماضي ليحكي عن أمكنة اللقاء «بالموديل» (المرسم، غرفة الموديل)، التي تنبثق عنها قصة لقائهما وحبهما ثم موتها احتراقا في غرفتها بعد ذلك، كما نجد السارد يسترجع ويتذكر، وهي سمة غالبة في الرواية، وكذلك استباق الأحداث، وكلها تفرضها أمكنة محددة، الشيء الذي يؤدي إلى تسريع الزمن، كما يطرح أمام القارئ إشكالية البحث

المستمر ومحاولة الربط بين خيوط الأحداث التي يطبعها التلخيص والتشتت والالتباس، وكلها مستويات تظل منفلتة يصعب القبض على أطرافها.

ويعتبر تنقل السارد من أمكنة ذات مرجعية واقعية، إلى أمكنة يفرضها الحلم والتذكر وسيلة للانزياح والتحول عن الواقع العياني، واستبداله، بعوالم حلمية، والكاتب يفعل ذلك خاضعا لقانون الإبداع، لأنها تمكنه من منح النص خصوصيته وجماليته الخاصة. كما أنه بهذه الطريقة يتم إلغاء الحدود بين الواقعي والمتخيل والشعري والنثري، فلا تنبعث الأحداث من التتابع الزمني، وإنما من العلاقات التي يقيمها القارئ بين المشاهد المنتشرة في فضاء النص الروائي، الشيء الذي يؤدي إلى تسريع الزمن.

وسنحاول أن نؤكد على ذلك من خلال بعض الأمثلة، ولكثرتها في الرواية، سنعمل على التمثيل ببعضها فقط لضيق المجال: «تحت الواجهة الزجاجية العريضة تماما، كان الرجل راقدا على الرصيف المبلول، معطفه مفتوح عن بطنه الضخم الذي يرتفع وينخفض في إيقاع التنفس الصعب، وقميصه مشعث خرجت أطرافه من حزام البنطلون، وجهه محمر مريد ومغمض العينين في نسيان تام. قلت: هل تتركه هذه المدينة، هذا العالم، كما تركهما؟ قلت: ألن يسعفه شيء، ولا أحد؟ قلت: أبحاجة هو إلى نجدة، أم في هذه الظلمة نجدته؟ ودهشت إذ جاءني من بعيد صياح ديك طويل وموقع في السكون،ونباح كلب لا يكاد يستبين كأننا في قلب الريف، بينما التاكسي يصل إلي في وسط المدينة بعمارتها الشامخة الصامتة، ونفيره، من النوع القديم، فينبهني: «أو...أو...، موجزا وعميق النبرة. عاد إلي فجأة ليل الطفولة المتوهج أبدا بظلامه الخاص، وتحركت أشواق الطفولة القاهرة، وقلت ما أكثر ما يحمل

الفجر من مرارة، قلت في ليلى: أيسقط دمي في الشوارع أمام وجهك» (الرواية ص 12-13).

إننا نجد من خلال المقطع النصي تجاور مكانين وزمنين متباعدين، الشارع ذو المرجعية الواقعية ويحيل على الحاضر، والشارع المستعاد من خلال زمن طفولي، حيث ذكرت السارد مرارة التجربة التي عاشها في الحاضر بتلك التي عاشها في الماضي، كما أن التوقيت الذي هو الفجر الذي يعيشه في الحاضر ذكره بنفس التوقيت الذي عانى فيه مرارة خاصة، فاستطاع مجاورة زمنين متباعدين على مستوى النص (الزمن الحاضر والزمن الطفولي)، إن مشهد الشارع كما هو في الواقع المرجعي، ومشهد الشارع المستعاد من الذاكرة يعتبران مكانين متباعدين تفصل بينهما مدة زمنية استطاعت أن تتقلص نتيجة تجاورهما فأتاح ذلك مزيدا من السرعة.

أما في نص «ع المسرح» فإن السارد يبدأ بوصف المسرح الذي يتواجد فيه: «وجدت أن اللوج المنخفض الذي يطل على خشبة المسرح مباشرة مازال خاليا، كان مقعدي وثيرا مغريا بالراحة، استندت إلى سياج الشرفة المبطنة العميقة اللون» (الرواية ص 48). إنه يتحدث عن الممثلة، ويستعيد من الذاكرة حديثها عن أصلها ووضعها الاجتماعي، لما كانت لا تزال في بلدها، وقد كان ذلك في الماضي لأنها الآن قد ماتت: «قالت لي: كانت قرية امي في الشرقية مرمية على أرض كانها سحاب مريد منذر بالمطر الوبيل. وعندما تمطر الدنيا فعلا تتحول طرقاتها إلى أوحال عميقة الطين، وتترك البهائم حفرا غائرة متتالية في الأرض المعجونة بالبلل» (الرواية ص 53). ثم يعود من جديد ويتحدث عن تواجدها على خشبة المسرح: «كانت البقعة الدائرية الرئيسية من النور تنصب عليها.

تبدو بضة، مليئة، سيالة الجوارح في وسط المسرح وجهها مشرق وسعيد.

في صوتها وإيماءاتها هذه الحرية، هذا التبدل، عطاء الجسد للجمهور طواعية دون ضن». (الرواية ص 55).

إنها مشاهد أو لوحات، أحداثها متشذرة وقد جرت في أمكنة متباينة، فالسارد يوجد في المسرح، ثم بعد ذلك لما وصله نعي الممثلة، تحدث عن جذورها، وتحذرها من قرية فقيرة ثم استعاد تواجدها على خشبة المسرح، إنها أمكنة متباينة وقد تم تلخيص حياة الممثلة من خلالها، وتقليص المسافة الزمنية، عن طريق القفز على المراحل الزمنية، الشيء الذي أدى إلى تسريع السرد.

وما يلاحظ كون هذه التقنية تعتمد على ما أصبح يميز الرواية الجديدة من تقنيات تتمثل في حضور الواقع والحلم والذكرى والأزمنة الطفولية في الرواية، وهي مستويات متداخلة، تمكن الذات من التنويع في تقنيات استحضار الأماكن وتنوعها واختلافها حيث ينتقل السارد من الماضي إلى الحاضر، أو من الواقع إلى الحلم، وكل ذلك له تأثير على الزمن في الرواية حيث يصبح متسما بالسرعة.

أما في نص «بيت قديم» فإن السارد يتحدث عن البيت في الماضي: «لكن الحوش كان دائما خاليا، من غير وحشة، مكنون داخل الحيطان السميكة السامقة...» (الرواية ص 40)، لينتقل إلى الحديث عن نفس البيت في الحاضر كذلك: «في القاعة الوسطانية الفسيحة، حجر حيطانها مازال ببياض لحمه المبري دون طلاء، ودون ملاط...» (الرواية ص 40).

إن السارد يورد مشاهد البيت التي تنبثق عنها الأحداث، وهي تعود لأزمنة مختلفة، لكن تجاورها يؤدي إلى تسريع السرد.

ونتيجة التقاطبات والتداخلات على كل المستويات والتي تعتبر سر تميز الرواية، نجده يلتجئ بالمقابل إلى تبطئ الزمن، أو توقيفه لينوع حركة الزمن في الرواية.

IV ـ 2 ـ تبطيء الزمن:

نتيجة استفادة الرواية من الفنون الأخرى كالرسم والتصوير والسينما، فإنها أصبحت تعتمد على المشاهد الثابتة الخاضعة للتأمل، الذي يؤدي إلى تبطيء الزمن، أو توقفه حيث يصبح زمنا ميتا. لكنه توقف لا يشكل استراحة للقارئ، كما كان الأمر في الرواية التقليدية، لأن كل مستويات الرواية الجديدة ومكوناتها تغني النص، وتحمل دلالات خاصة.

وتقديم الفضاء يتم عن طريق تأمله من نقطة محددة الشيء الذي: «يقدم تبطيئا للزمن، واستراحة درامية، ونوع من الحلم، حيث تضيع الشخصيات والروائي والقارئ، كأن الحدث قد توقف إذن كما لو أن الفضاء يتأمل مليا إلغاء الزمن»[90]

وبما أن وصف الفضاء يهيمن على رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»، فإنه يحدث بطئا في حركة السرد، ويبتعد به عن السرعة، التي يحققها تجاور المشاهد، أو السير الخطي للسرد لأن: «الإيقاع البطيء الناتج عن استدراج مقاطع وصفية ضمن السرد، أو عن التوالي المستمر للمشاهد، ودمجها حتى لتصبح قطعة متصلة تعطي الانطباع للمتلقي بأنه حيال لقطة واحدة تعرف بالإيقاع البطيء»[91] وتبطيء الزمن هذا يقابله تسريع الزمن الشيء الذي يمنح النص الروائي خصوصيته وتنوعه الداخلي على مستوى الزمن.

والرواية غنية بالأمثلة التي لا يمكننا إدراجها كلها في هذا المقام، وقد سبق وأدرجنا معظمها أثناء تحليلنا للفصل الخاص بتشخيص الفضاء ولا بأس من استعادة بعضها:

مثال 1: «الأعمدة الرومانية المتقنة الصنع معمولة من الخشب الخفيف، أقواس النصر عتيقة الحجر، من الأبلاكاش، فازات هائلة خضراء خزفية اللمعان من الكرتون، غابات

السرو والبلوط شاسعة حتى الأفق البعيد الذي تغرق فيه شمس متوهجة الحمرة على لوحة مترية...» (الرواية ص 51).

مثال 2: «رأيت فجأة أن هذا الدكان الفقير الغريب له أرض ترابية، وكانت فيه رفوف مسودة اللون، معظمها فارغ، وبعضها عليه ما يشبه الخردوات، وعلب صفيح كبيرة مقفلة وصدئة، وزجاجات بيرة وويسكي وكوكاكولا فارغة مرصوصة، وكتب مدرسية مستعملة وكراريس وكشاكيل وأقلام رصاص وأقلام حبر جاف» (الرواية ص48).

إن هذه المشاهد الموصوفة تجعل الزمن متوقفا، ويتم تبئيرها من خلال نظرة السارد الثابتة والمتأملة، وهي لا يمكن أن تحدث أثناء حركة الذات لأن ذلك سيؤدي إلى توالي المشاهد المفضي إلى تسريع الزمن، وإنما تحتاج إلى تموضع الذات في مكان محدد لالتقاط أحد المشاهد.

استنتاج:

لقد أصبح الفضاء الروائي مرتبطا ارتباطا وثيقا باقتصاد النص، وملتحما بالبنية الحكائية، سواء في مستواها الجزئي، أو في مستواها الكلي، كما أضحى مكونا سرديا، ومساهما في تأسيس مختلف عناصر الرواية، ومتمتعا بدور دينامي لكونه تحول إلى وحدة سردية متطورة ومتحركة كباقي الوحدات السردية الأخرى من زمن وأحداث وشخصيات.

وقد استطاع الفضاء في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» أن يكون مهيمنا، ويتحكم في المكونات السردية الأخرى، ويحدث إيقاعا خاصا في

الرواية، لتتأكد الأهمية التي أصبحت لهذا المكون الروائي في الرواية العربية الجديدة.

ويبدو في علاقته مع بقية العناصر المؤسسة للرواية، متغيرا باستمرار، عاكسا رؤية الذات لهذا الفضاء، وهو يؤثر في المكونات السردية ويتأثر بها بطريقة متبادلة.

– ففي علاقة الفضاء بالشخصية: أصبح هو نفسه فضاء شخصية أو عاملا في النص الروائي يستطيع أن يؤثر فيها، أو بعبارة أخرى، أن يكون مساعدا أو معارضا، وقد يكون وديا أو عدوانيا، فأصبح في تعالقه مع الشخصية يسهم في السيرورة السردية.

– في علاقته بالإيقاع: فالفضاء في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» يخلق إيقاعا خاصا في الرواية نتيجة تكرار الأمكنة ومستويات الكتابة ومعاودتها، وهي أمور تؤدي إلى إيقاع دائري يمنح الكتابة الروائية جماليتها وخصوصيتها، كما نجد التكرار الصوتي الناتج عن تكرار الحروف يحقق إيقاعا، وتجانسا صوتيا، واختلافا في الدلالة، الشيء الذي يؤكد مقولة العبور الأجناسي وتأثر الرواية بالشعر.

– في علاقته بالحدث: أضحى مرتبطا بالأحداث ومولدا لها. فالفضاء أصبح تجربة ذاتية، فاندغمت الأحداث فيه، فاستحال فصلهما، خاصة وأن توجه الرواية نحو اختزال المسافة بين ذاتية السارد والعالم، قد غيب الحدث الرئيسي المتولد عن تنامي السرد وعوض بأحداث جزئية متولدة عن الفضاء، ومرتبطة بمنطق داخلي خاص، كما أن الأحداث النابعة عن الفضاء تترجم معاناة الذات وأحلامها وتطلعاتها. والأحداث عبارة عن تداعيات يطبعها الغموض والالتباس لكونها منبثقة عن أمكنة استيهامية، أو ذات مرجعية واقعية، ومن خلالها ومن خلال المؤثثات التي تؤثثه تعبر الذات عن رؤيتها للعالم، الشيء الذي جعل النص الروائي يتسم بالتشذر

والانشطار واندغام المستويات الكتابية وتداخلها، وهي خصيصة تسم الرواية العربية الجديدة.

- في علاقته بالزمن: إن علاقتهما ببعضهما البعض وثيقة ويعتبران وجهين لعملة واحدة، فأصبح الفضاء يؤثر على سير الزمن، فيبطئه أو يقوم بتسريعه، كما نجد الإشارات الفضائية تحمل دلالة زمنية، كما نجد توقيف الزمن عن طريق الوصف، لكن لا يقوم استراحة في الحكي كما كان الأمر في الرواية التقليدية، وإنما تحمل الأوصاف دلالتها في ذاتها.

وينهض الفضاء بوظيفة رمزية في علاقته بباقي المكونات الروائية الأخرى، وهذه العلاقة هي التي تمنحه قيمته، لأنه لا يدرس مستقلا بذاته ومغلقا عليها كما هو الأمر في الرواية التقليدية، وإنما أصبح أساسيا في العملية السردية عبر النسيج الروائي وعلى جميع مستويات الحكي، الشيء الذي يؤكد عدم استقلالية كل عناصر الرواية عن الفضاء الروائي حيث تعمل على خدمته كما يعمل على خدمتها. كما أن الكاتب استطاع من خلال الفضاء التعبير عن رؤيته الجمالية وتمرير انتقاداته للواقع، فأصبح هذا الفضاء معبرا عن إيديولوجية خاصة ويقول العالم بطريقة مميزة، وهذا إن دل على شيء، فإنما يدل على هيمنة الفضاء في الرواية العربية الجديدة. ففي علاقته بباقي المكونات الحكائية يكسر خطية السرد ليؤسس إطارا جماليا خاصا، على مستويين، على مستوى بناء النص وعلى مستوى الدلالة.

هوامش الفصل الثاني:

(1) Ibid, p: 94.
(2) Ibid, p: 87.
(3) هنري ميتران: المكان والمعنى، ضمن الفضاء الروائي، م.م. ص: 159.
(4) Ph. Hamon , le personnel du roman, op.cit, p: 225.
(5) شارل كريفيل: المكان في النص صمن الفضاء الروائي، م.م. ص 73 – 74.
(6) نفسه، ص 80.
(7) R. Bourneuf, Organisation de l'espace dans le roman, OP Cit , p: 89.
(8) ج. ب. كولدنستين، الفضاء الروائي ضمن الفضاء الروائي، م.م. ص 35.
(9) Roland bourneuf, organisation de l'espace dans le roman, op,cit, p: 92.
(10) ج. ب. كولدنستين. الفضاء الروائي ضمن الفضاء الروائي لجماعة من المؤلفين م.م، ص 34.
(11) Roland bourneuf, organisation de l'espace dans le roman, op,cit, p: 92
(12) Roland bourneuf, organisation de l'espace dans le roman, op,cit, p: 92.
(13) J.y. tadié. Récit Poétique. Op.cit. p: 14.
(14) هنري ميتران: المكان والمعنى ضمن الفضاء الروائي، م.م. ص 159.
(15) رولان بورنوف وريال أويلي. معضلات الفضاء. ضمن الفضاء الروائي، م.م. ص 118.
(16) المرجع نفسه. ص 108.
(17) والشخصية عند الخراط تلتقي مع الشخصية في الرواية الفرنسية الجديدة: «لا تتجلى في الغالب إلا انعكاسا لشخصية المؤلف الذي استبد بالدور الرئيسي في العمل الروائي، لتبقى الشخصيات المحيطة به مجرد رؤى وأحلام وكوابيس وأوهام، أو مجرد تابعة لذلك «الأنا» المتعجرف (أي المؤلف)» حسن المنيعي: قراءة في الرواية، م.م. ص17. إنها شخصية يسمها عدم التحدد، وتعرف شروخا وبياضات دلالية، حيث نجد التباسا في تحديدها لتعتبر بذلك قناعا للذات، فتقوم من خلال هذا القناع بالتعبير عن رؤيتها واستيهاماتها وأشواقها وعلاقتها بالمكان، وبذلك تميزت بالازدواجية نتيجة ما يبدو من تماهي الذات بالشخصية ويتأكد ذلك نتيجة توظيف ضمير المتكلم كمتلفظ مهيمن يسم النص الحكائي بسمة أوطوبيوغرافية.
(18) لن نتناول بتفصيل علاقة الشخصية بالفضاء المغلق وفضاء الجسد لأننا سبق وتعرضنا

لهما بالدراسة والتحليل من هذا الجانب في الفصل الأول وذلك تجنبا للتكرار ومراعاة للنسق العام للكتاب.

(19) رولان بورنوف وريال أويلي: معضلات الفضاء ضمن الفضاء الروائي، م.م. ص 109.

(20) سيزا قاسم. المكان ودلالته. ضمن جماليات المكان. م.م. ص 63.

(21) PH. Hamon. Le personnel du roman.Ed: Gallimard. 1983 p: 210.

(22) Roland bourneuf. Organisation de l'espace dans le roman. Op.cit. p: 83.

(23) مصطفى الضبع: استراتيجية المكان. م.م. ص 109.

(24) Roland bourneuf. Organisation de l'espace dans le roman. Op.cit. p: 93.

(25) محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة. م.م. ص 236.

(26) محمد بدوي: الرواية الجديدة في مصر، م.م. ص 129.

(27) محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، م.م. ص 232.

(28) لقد سبقت الإشارة إلى ذلك في الفصل الأول.

(29) البير- يس، الاتجاهات الأدبية الحديثة، م.م. ص 82.

(30) J.y. tadié, le roman au xx^{e} siècle. Belfond, 1990, p: 161.

(31) إدوار الخراط: مهاجمة المستحيل، م.م. ص 131.

(32) جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة. م.م. ص 65.

(33) لقد تم الحديث عن لغة الحياد وأسباب توظيفها من قبل الكاتب في تبئيره للفضاء الخارجي في الفصل الأول من هذا البحث.

(34) رولان بورنوف وريال أويلي. معضلات الفضاء ضمن الفضاء الروائي، م.م. ص 120.

(35) هنري ميتران. المكان والمعنى. ضمن الفضاء الروائي لجماعة من المؤلفين. م.م. ص 155.

(36) ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء ضمن الفضاء الروائي. م.م. ص 52.

(37) Françoise van rossum-Guyom, Critique du roman, Edition Gallimard, p: 191.

(38) Ibid: p: 180.

(39) ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء ضمن الفضاء الروائي، م.م. ص 59.

(40) نفسه، ص 52.

(41) نفسه، ص 53.

(42) ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء ضمن الفضاء الروائي لجماعة من المؤلفين. م.م. ص 52.

(43) Roland bourneuf. Organisation de l'espace dans le roman. Op.cit. p: 88.

(44) Françoise van rossum-Guyom. Critique du roman, op.cit. p: 191.

(45) أحمد المديني: مدينة براقش، م.م. ص 63.

(46) ميشال بيتور، بحوث في الرواية الجديدة. م.م. ص 35.

(47) نفسه، ص 25.

(48) رولان بورنوف وريال أويلي: معضلات الفضاء ضمن الفضاء الروائي، م.م. ص 110.

(49) Roland bourneuf. Organisation de l'espace dans le roman. Op.cit. p: 90.

(50) جابر عصفور، تسميتان متعاقبتان، جريدة الحياة اللندنية ع 13004، الأحد 11 أكتوبر 1998.

(51) إدوار الخراط: مهاجمة المستحيل.م.م. ص 11.

(52) G. Genette. Figure II, Ed de seuil. 1969, p: 147.

(53) يوسف شكير: شعرية السرد الروائي. م.م. ص 250.

(54) ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء ضمن الفضاء الروائي، م.م. ص 69.

(55) إدوار الخراط، مهاجمة المستحيل، م.م. ص 22.

(56) خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة.م.م. ص 309.

(57) إدوار الخراط، مهاجمة المستحيل، م.م. ص 12.

(58) تزفتان تودوروف، الشعرية، م.م. ص 51.

(59) Roland bourneuf. Organisation de l'espace dans le roman. Op.cit. p: 91.

(60) رولان باريتيز، آلان روب غرييه اليوم. م.م. ص 58.

(61) خيري دومة. تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، م.م. ص 318.

(62) جان كوهن: بنية اللغة الشعرية. ت: محمد العمري ومحمد الولي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط1، 1986، ص 11.

(63) إدوار الخراط: أصوات الحداثة، م.م. ص 41.

(64) Iyouri lotman: la structure du texte artistique, op.cit, p: 186.

(65) شارل كريفل. المكان في النص ضمن الفضاء الروائي، م.م. ص 74.

(66) نفسه، ص 80.

(67) نفسه، ص 108.

(68) هنري ميتران: المكان والمعنى ضمن الفضاء الروائي، م.م. ص 146.

(70) نفس المرجع السابق، ص 146.

(71) خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، م.م. ص 222.

(72) الشخصية الرئيسية في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» تتمثل في الذات الساردة.

(73) ميشيل رايمون: التعبير عن الفضاء ضمن الفضاء الروائي، م.م. ص 45.

(74) Roland bourneuf. Organisation de l'espace dans le roman. Op.cit. p: 92.

(75) محمد بدوي: الرواية الجديدة في مصر، م.م، ص: 94.

(76) هنري ميتيران: المكان والمعنى ضمن الفضاء الروائي، م.م. ص 150.

(77) ميشال بيتور: بحوث في الرواية الجديدة/ م.م. ص 53.

(78) نفسه، ص 59.

(79) نفسه، ص 57.

(80) إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، م.م. ص 17.

(81) ميشيل بيتور: بحوث في الرواية الجديدة، م.م. ص 56.

(82) رولان بورنوف وريال أويلي. معضلات الفضاء، ضمن الفضاء الروائي، م.م. ص 118.

(83) لؤي علي خليل: المكان في قصص وليد إخلاصي. من عالم الفكر. م 25 ع 4 أبريل / يونيو 1997، ص 247.

(84) ميشيل بيتور: بحوث في الرواية الجديدة. م.م. ص 54.

(85) إدوار الخراط: مهاجمة المستحيل. م.م. ص 50.

(86) إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، م.م. ص 341.

(87) Roland bourneuf. organisation de l'espace dans le roman. op. cit., p 89.

(88) سامية أحمد أسعد. الرواية الفرنسية المعاصرة، م.م، ص 116.

(89) جرار جنيت: الأدب والفضاء، ضمن الفضاء الروائي، م.م. ص 14 – 15.

(90) Roland bourneuf. organisation de l'espace dans le roman. op. cit., p 90.

(91) صلاح فضل. شعرية السرد الدرامي عند حنا مينة. مجلة إبداع ع 8 أغسطس 1991. ص 62-63.

خاتمة

يشكل هذا الكتاب مساهمة بسيطة في إطار مشروع نقدي شامل ومتنوع، يهدف إلى رصد التحولات التي عرفتها الرواية العربية الجديدة حيث استطاعت الانزياح عن تقنيات الرواية التقليدية.

وطرق الانزياح عما هو تقليدي يختلف من روائي إلى آخر، لأن الروائيين أصبحوا يلتجئون إلى التجريب، فأصبح لكل روائي أفكاره الخاصة وطرقه المميزة في كتابة رواية جديدة، فأصبحت الرواية تتسم بالذاتية،لأن الروائي يحاول تحقيق خصوصيته،فالكتابة الروائية أصبحت مغامرة يتحمل تبعاتها المبدع وحده، فهو لم يعد ينتمي إلى مدرسة معينة، لكن ما يجمعه بالكتاب الآخرين هو المرحلة التي ينتمون إليها، والواقع هو الذي يفرض عليهم نوعا خاصا من القول،فنجد الرواية السياسية والتراثية والقصة القصيدة، فلكل كاتب مقاييسه النابعة من تجربته، فأصبحت التجارب الروائية تتسم بالخصوصية والتنوع، الشيء الذي مكنها من الارتقاء وتجاوز عتبة المحلية إلى فضاء العالمية من منطلق حفاظها على هويتها وخصوصيتها متجنبة السقوط في مطب الاغتراب وتقليد الأشكال الغربية. ومن أجل تحقيق أهدافها قامت بإبداع خطاب روائي يسمه الانزياح عن العادي والتقليدي، واستبداله بالتنويع في مستويات الحكي، وذلك من أجل منح النص الروائي خصوصيته النابعة من التغيرات التي لحقت مختلف مستوياته البنائية.

وللوقوف على هذه الخصوصية عملنا على الخضوع لما يمليه علينا النص من قضايا ومميزات مخلصين للحدود التي يفرضها علينا موضوع بحثنا، حيث قاربنا الفضاء باعتباره بنية روائية في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» لإدوار الخراط.واكتفاؤنا برواية واحدة كان من أجل الكشف والتفصيل وتجنب التشتت والتوزع بين عدة روايات.

ويعتبر إدوار الخراط بحق مجدد الكتابة الإبداعية العربية، حيث يبدع وينظر فيقف: «مرتكنا طموحا متوترا دائم الخضرة، ساعيا إلى امتلاك صفة الروائي والمفكر على السواء. فهو يكتب الرواية ة ويكتب عن شروطها، ويحاول الشعر ويعطي فيه قولا، ويخلق القصة ويضيء قراءتها، ويقلب النقد بين أصابعه حذفا وإضافة، ويجمع هذا كله وهو يشرح معنى الإبداع ودلالة الحداثة. والرجل فيما يفعل مجتهد وفاتن في اجتهاده، كأنما سكنته روح موسوعي قديم، يألف الرسم ويأنس إلى الموسيقى ويستضيء بالتراث»، ويتمظهر تميز الخراط في كونه قرن الإبداع بالتنظير، فنظر للحساسية الجديدة حتى يعطي لإبداعه وإبداع مجايليه من المبدعين مصداقيته، وأعماله قمة التجديد في الرواية العربية الجديدة، وهو لا يؤمن بفكرة الفن للفن، وإنما يحاول أن يجيب على أسئلة الواقع من خلال الأشكال الكتابية، إنها كتابة تحمل ثراء وانفتاحا على العالم الخارجي، كما أنها محملة بهويتها الخاصة، لأن الكاتب مصر على معالجة الواقع العربي والاستجابة لتطلعاته، ويبدو تأثره واضحا بالرواية الغربية، وبالخصوص الرواية الفرنسية الجديدة، وكذلك بالتراث العربي لكن يبدو أنه استفاد منها استفادة إيجابية من أجل خدمة الرواية العربية الجديدة،التي أصبحنا نلمس فيها تمردا على الأشكال التقليدية وانفتاحا على العالمية.

وابتعاد كتاب الرواية العربية الجديدة عن التنميط وطرق الكتابة الروائية التقليدية فرض بالضرورة على النقد تغيير آلياته من أجل تحليل

النصوص، الشيء الذي حتم على النقاد الاستفادة من المناهج الغربية، وإن كان النقد لا يرقى إلى مستوى الإبداع لأنه لا يزال متخلفا عنه.

وبما أن إدوار الخراط يحتل موقع المسؤول عن التجديد في الرواية العربية من خلال تنظيراته وإبداعاته، فإنه يجعل من الكتابة مغامرة لم تعد خاضعة لقوانين محددة،كما أنه يؤكد بأن قيمة التجديد تتجلى في الإبداع ذاته، والنص الروائي أصبح يتحدد بعالمه الداخلي، كما أن رفض الأشكال التقليدية يعتبر رفضا للسلطة المكرسة وللقهر والظلم والتغريب اللذين يعيشهم الإنسان العربي[1].

ولكي نفهم آفاق المغامرة التي ترتادها الرواية العربية الجديدة، عملت على إعادة تفكيك رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» من أجل القبض على إشكالية الفضاء التي تتناولها باعتبارها عنصرا مهيمنا فيها لأنه يعتبر بنية في الرواية ويشكل دعامة أساسية في بناء الشخصية والحدث والسيرورة السردية، فلم يعد الفضاء الروائي عند إدوار الخراط وعند كتاب الرواية الجديدة مجرد إطار للأحداث، وإنما أصبح مسهما في بنينة المحكي وإغناء النص دلاليا وعلامة دالة على التجديد والمغامرة التي ارتأت هذه الروايات ارتياد آفاقها.

وقد وقفنا من خلال التحليل الذي أنجزناه على الصعوبة التي عرفها مصطلح الفضاء تنظيرا وممارسة، وقد اقتضى هذا الأمر أن نؤطر البحث بمنهج الشعرية والسيميائية والموضوعاتية مع الخضوع لخصوصية الرواية المدروسة، كما استفدنا مما جاء في هذا الباب، من تنظيرات واستخدامات ومقاربات نقدية، وقد أخذنا ما يخدم موضوعنا، وجعلناه موضوعا يستحق الاهتمام ويتماشى والرواية العربية الجديدة، ورغم أن الفضاء لا يزال يعاني من الفقر النظري، فقد حاولنا أن نمارس على النص الروائي المدروس ما ينسجم وأسسه الجمالية والفنية.

ويتماشى الفضاء في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة»، مع الرؤية الحديثة للفضاء الروائي التي تنظر إليه في إطار تبنينه كمكون أساسي في النص الروائي، أو كعنصر يسهم في بناء النص ويشكل المعنى، وقد أصبح عنصرا بؤريا وأساسيا يتبادل التأثر والتأثير مع الشخصيات والزمن والحدث.

ونتيجة تبنين الفضاء الروائي كباقي المكونات الحكائية الأخرى في نص «مخلوقات الأشواق الطائرة»، فقد أمكننا إجمال ذلك في النقط التالية:

1- الفضاء مكوناً حكائياً.

2- الفضاء علامة نصية.

3- الفضاء عنصرا.

4- الفضاء أداء لترجمة الخلفية الإيديولوجية التي ينضوي تحت لوائها النص الروائي.

وتبدو هيمنة الفضاء في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» من خلال العتبات والأشكال الفضائية وطرق تشخيصها ووظائفها.

ورغم انحصار موضوع بحثنا في مقولة الفضاء في رواية «مخلوقات الطائرة»، فإن هذا لا يبخس الرواية قيمتها نتيجة ارتباط الفضاء بباقي المكونات الحكائية،

الشيء الذي يجعل منه عنصرا أساسيا في البناء السردي،كما يمنح النص الروائي جمالية خاصة.

وقد جعلتنا دراستنا للفضاء الروائي نخلص إلى عدة استنتاجات تبرز القيمة التي يحتلها الفضاء في النص الروائي، والدور الذي يقوم به في تطوير آليات الخطاب وحقوله المعرفية والدلالية وتمكين الرواية العربية من الانفتاح على ما هو كوني وعالمي وعدم الاستمرار في التقوقع حول نفسها، ومن هذه الاستنتاجات:

- تجاوز الرواية للمحاكاة الأرسطية بتأسيسها لمتخيل يتسع للواقعي والمتخيل، للحلمي والملموس، للعجائبي والأسطوري، للتاريخي واليومي، وهي مستويات تتم بنينتها ضمن الخطاب الروائي الذي يستطيع استيعابها وتمثلها.

- منح الفضاء أهمية خاصة باعتباره عنصرا بنائيا وجماليا ومحملا بدلالات خاصة، كما أن طريقة تبنينه تحيد النص عن السرد الكرونولوجي،الشيء الذي يؤدي إلى تعديد المادة الحكائية والأنماط السردية.

- الاهتمام بالفضاء الأسطوري والعجائبي والحلمي والاستيهامي والصوفي، للتنويع على الفضاء ذي المرجعية الواقعية، وهذا النوع من الجنوح بالفضاء إلى ما هو متخيل يجنب الكتابة السقوط في شرك التطابق الحرفي مع ما هو واقعي.

- اعتبار الفضاء تقنية جمالية عبر اعتناء الكاتب بها في سعيه إلى تشييد شعرية للمحكي الروائي العربي، حيث تعامل معه كجمالية وأشكال حكائية، وليس كإطار للأحداث والشخصيات.

- تداخل الأجناس عن طريق الفضاء لأن الروائي حاول إلغاء الحدود بين الأجناس الأدبية والفنية، وذلك نتيجة الشكل الكتابي الذي يستفيد في بعض مستوياته، من طرق بناء القصيدة الشعرية، وكذلك اللغة التي ترقى في بعض الأحيان، لتصل إلى تخوم الشعر، بالإضافة إلى الاستفادة من الفنون البصرية كالتصوير والتشكيل والسينما في وصف الأمكنة. وبذلك فإن تيار عبر النوعية الذي دعا له الخراط في تنظيراته

يجد صداه في هذه الرواية وبالتحديد من خلال الفضاء وفي كل إبداع الخراط الروائي، حيث أصبحت الرواية تحمل مفهوما إشكاليا، وذلك لامتلاكها القدرة على ضم أجناس فنية أخرى وتذويبها في خطابها، ويعبر الخراط عن ذلك بقوله: «الرواية في ظني هي اليوم الشكل الذي يمكن أن يحتوي على الشعر، وعلى الموسيقى، وعلى اللمحات التشكيلية»[2].

- اعتبار طرق تشكيل الفضاء في رواية «مخلوقات الأشواق الطائرة» بديلا جماليا عن العالم، وتمردا على الأشكال التقليدية ومساهما في التجدد الذي عرفته الرواية العربية الجديدة.

- انعتاق الرواية العربية الجديدة من أسر العلاقة الميكانيكية بين الأدب والواقع، لكن ما يميزها، كونها لم تهمش هذا الواقع، وإنما لا يزال الروائيون، رغم انشغالهم بطرق الكتابة فإنهم منشغلون كذلك بقضايا واقعهم، لأنهم حسب حسن المنيعي[3]: «لا يتشبثون إلا بالواقع العربي ويمعالجة الإيقاع الداخلي (الذاتي والجماعي) لانكساراته وتطلعاته، إن هذا التشبث بالواقع هو الذي قاد بعض الأدباء إلى البحث عن أشكال جديدة وذلك في غمرة تشبعهم بعطاءات الرواية في العالم والإفادة من التراث»3. إنهم يعبرون عن الواقع لكن عبر وسائط جمالية وليس بطريقة مباشرة ومبتذلة.

- إسهام الفضاء الروائي في حركة التجديد التي عرفتها الرواية العربية التي كان الاهتمام بالفضاء فيها ناتجاً عن التحولات التي عرفها الواقع والتاريخ.

وإذا كان اهتمام النقد الغربي بالفضاء جاء استجابة لحضوره الذي أصبح طاغيا في الرواية الحديثة، وبالخصوص في الرواية الفرنسية الجديدة، فإن النقد العربي لا يزال محتشما في تناوله لهذا المكون الروائي، فجاءت مواكبة هذا الطموح متعثرة.

وقد مكننا تناول إدوار الخراط للفضاء الروائي من الوقوف على الإسهام الجمالي والمعرفي للرواية العربية الجديدة التي تمكنت من التخلص من التنميط ومن قوانين الرواية التقليدية،التي تعتمد خطية السرد وجعل الفضاء مجرد إطار للأحداث والشخصيات.

وحاولنا في دراستنا أن نعكس طموح إدوار الخراط في تحقيق خصوصية الرواية الجديدة وعالميتها، وقد برهن بأن الاختيار الفني هو الطريق للوصول إلى هذا المسعى، واستلهم إدوار الخراط التراث العربي، ومقولات الرواية الغربية وبالخصوص الرواية الفرنسية الجديدة، وصاغهما بطريقة تخضع لمنطق الواقع والثقافة العربيين، وقد كان طريقه إلى ذلك اللغة التي تمزج بين ما هو رؤيوي وصوفي وسريالي وحيادي جاف، الشيء الذي مكنه، بالإضافة إلى طرق كتابية خاصة، من استحضار الفضاء بطرق تنزاح به عن كل ما هو تقليدي. كما أن مقاربتنا للفضاء الروائي كشفت لنا عن مرونة الرواية وقدرتها على الاستفادة من منابع متعددة، الشيء الذي يمنحها الأصالة والتفرد.

وقد قدمنا للقارئ استنتاجات عن كل فصل بعد الانتهاء من تحليله، وذلك من أجل توضيح الرؤية، وتسهيل مأمورية هذا القارئ للإحاطة بمختلف أوجه الأطروحة الأساسية التي قام عليها البحث.

هوامش الخاتمة:

[1] فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية، المركز الثقافي العربي، ط. 1/1999، ص 155.

[2] إدوار الخراط: مفهومي للرواية.ضمن «الرواية العربية واقع وآفاق» لجماعة من المؤلفين دار ابن رشد.بيروت.ط1. 1981، ص 303- 304.

[3] حسن المنيعي: قراءة في الرواية.م م. ص 26.

لائحة المصادر والمراجع

ـ المتن الرئيسي:

– إدوار الخراط: «مخلوقات الأشواق الطائرة»، دار الآداب، بيروت. ط1/1990.

ـ المتون الفرعية:

– صنع الله إبراهيم: نجمة أغسطس، دار الثقافة الجديدة. ط.2/ 1999.

– محمد برادة: الضوء الهارب، نشر دار الفنك، ط.2 / 1995.

– محمد برادة: لعبة النسيان، دار الأمان للنشر والتوزيع، ط1 / 1999.

– محمد عز الدين التازي: رحيل البحر، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، ط.1/1983.

– عبده جبير: تحريك القلب، دار التنوير، بيروت، ط.1/1982.

– ضياء الشرقاوي: أنتم يا من هناك، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط.1/1986.

– مجيد طوبيا : دوائر عدم الإمكان، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط.1/1975.

– عبد الحكيم قاسم: أيام الإنسان السبعة، مختارات فصول، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، ط.1بدون تاريخ.

– إدوار الخراط: رامة والتنين، دار الآداب، بيروت، ط.1 بدون تاريخ.

- إدوار الخراط: يابنات إسكندرية، دار الآداب، بيروت، ط.1/1990.
- إدوار الخراط: ترابها زعفران، دار الآداب، بيروت، ط. 2/1991.
- جمال الغيطاني: شطح المدينة، دار الهلال، القاهرة، ط.1/1990.
- أحمد المديني: مدينة براقش، الرابطة، ط.1/1998.
- نجيب محفوظ: زقاق المدق، ط.5/1997.

ـ الكتب العربية والمترجمة:

- أبو البقاء الكفوي: الكليات، القسم الثاني، نشر دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، ط.2/1992.
- ابن منظور: لسان العرب. ج13، نشر دار صادر - بيروت.
- أدونيس: مقدمة للشعر العربي، دار العودة، بيروت، ط. 3/1979.
- وولفغانغ إيزر: التخييلي والخيالي من خلال الأنطروبولوجية الأدبية، ترجمة حميد لحميداني والجيلالي الكدية، ط.1/1998.
- رولان بارت: درس السيميولوجيا، ترجمة عبد السلام بن عبد العالي، دال توبقال، ط. 2/1982.
- حسن بحراوي: بنية الشكل الروائي، نشر المركز الثقافي العربي، بيروت، ط.1/1990.
- محمد بدوي: الرواية الجديدة في مصر، المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر، بيروت، ط.1/1973.
- محمد برادة: الأدب العربي تعبيره عن الوحدة والتنوع، مركز دراسات الوحدة العربية، جامعة الأمم المتحدة 1987.
- محمد برادة: أسئلة الرواية أسئلة النقد، الرابطة، ط.1/1996
- سعيد بنكراد: النص السردي، دار الأمان، الرباط، ط.1/1996.
- محمد بنيس: ظاهرة الشعر المعاصر في المغرب، دار التنوير، بيروت، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء، ط.2/1985.

- عبد الرحيم بوعلام: سؤال الحداثة في الرواية المغربية، إفريقيا الشرق، ط.1/1999.

- ميشال بيتور: بحوث في الرواية الجديدة، ترجمة فريد أنطونيوس، منشورات عويدات، بيروت، باريس، ط.1/1982.

- جان إيف تادي: النقد الأدبي في القرن العشرين، ترجمة منذر العياشي، نشر مركز الإنماء الحضاري للدراسة والترجمة والنشر، ط1/1993.

- تزفتان تودوروف: الشعرية، ترجمة شكري المبخوت ورجاء سلامة، المعرفة الأدبية، دار توبقال للنشر، ط.1/1987.

- تزفتان تودوروف: مدخل إلى الأدب العجائبي، ترجمة الصديق بوعلام، دار الكلام، الرباط، ط.1/1993.

- كتاب جماعي: الفضاء الروائي، ترجمة عبد الرحيم حزل، نشر إفريقيا الشرق، ط1/2002.

- كتاب جماعي: ندوة: اللوحة، الخشبة، التواصل، منشورات كلية الآداب والعلوم الإنسانية، مكناس.

- كتاب جماعي: الأدب والواقع، ترجمة رشيد بنحدو، عيون المقالات، ط.1/1988.

- كتاب جماعي: الرواية العربية واقع وآفاق، دار ابن رشد، بيروت، ط.1/1981.

- كتاب جماعي: الرواية بين الواقع والمتخيل، دار الحوار، ط.1/1986.

- كتاب جماعي: رهانات الكتابة عند محمد برادة، مختبر السرديات، كلية الآداب والعلوم الإنسانية، بنمسيك، الدار البيضاء، ط.1/1995.

- فيصل دراج: نظرية الرواية والرواية العربية. المركز الثقافي العربي، ط.1/1999.

- خيري دومة: تداخل الأنواع في القصة المصرية القصيرة، الهيئة المصرية العامة للكتاب. القاهرة.، ط.1/1994.

- ب- س ديفيز: المفهوم الحديث للمكان والزمان، ترجمة السيد عطا، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، 1996.

- جان ريكاردو: قضايا الرواية الحديثة، ترجمة صياح الجهيم، منشورات وزارة الثقافة والإرشاد القومي، دمشق، 1977.

- لطيف زيتوني: معجم مصطلحات نقد الرواية، دار النهار للنشر، لبنان، ط.2002/1.

- سامي سويدان: أبحاث في النص الروائي، مؤسسة الأبحاث في الرواية العربية، 1986/1.

- حبيب الشاروني: فكرة الجسم في الفلسفة الوجودية، القاهرة، ط.1997/1.

- صلاح صالح: قضايا المكان الروائي، دار شرقيات، ط.1997/1.

- مصطفى الضبع: استراتيجية المكان، كتابات نقدية، 79، أكتوبر، 1998.

- جابر عصفور: المرايا المتجاورة، الهيئة المصرية العامة للكتاب، القاهرة، سلسلة دراسات أدبية ولسانية، 1983.

- السيد فاروق: جماليات التشظي، دار شرقيات، القاهرة، ط.1997/1.

- بيرنار فاليط: النص الروائي- مناهج وتقنيات- ترجمة رشيد بنحدو، نشر سليكي إخوان، ط.1999/1.

- صلاح فضل: نظرية البنائية في النقد الأدبي، مكتبة الأنجلو المصرية، ط.1985/2.

- صلاح فضل: أساليب الشعرية المعاصرة، دار الآداب، بيروت، ط1995/1.

- سيزا قاسم: بناء الرواية، دار التنوير، بيروت، ط.1985/1.

- جان كوهن: بنية اللغة الشعرية، تحقيق محمد العمري ومحمد الولي، دار توبقال للنشر، الدار البيضاء، ط.1986/1.

- جوزيف كيسنر: شعرية الفضاء الروائي، تحقيق الحسن أحمامة، إفريقيا الشرق، بيروت، 2003.

- محمد الباردي: الرواية العربية والحداثة، دار الحوار للنشر، سوريا، ط.1/1993.

- محمد منيب البوريمي: الفضاء الروائي في الغربة، دراسات تحليلية، دار النشر المغربية، 1985.

- إدوار الخراط: الحساسية الجديدة، دار الآداب بيروت، ط.1/1993.

- إدوار الخراط: مهاجمة المستحيل، دار المدى للثقافة والنشر، ط.1/1996.

- إدوار الخراط: أصوات الحداثة، دار الآداب، ط.1/1999.

- إدوار الخراط: الكتابة عبر النوعية، دار شرقيات، ط.1/1994.

- محسن مجيد العبيدي: نظرية المكان في فلسفة ابن سينا، دار الشؤون الثقافية، بغداد، ط.1/1987.

- موليم العروسي: الفضاء والجسد، الرابطة، الدار البيضاء، ط.1/1996.

- حسن المنيعي: قراءة في الرواية، سندي للطباعة والنشر والتوزيع، مكناس، ط.1/1996.

- حسن المنيعي: الجسد في المسرح - إعداد وترجمة - سندي، مكناس، ط.1/1996.

- محمد الهجابي: التصوير والخطاب البصري، نشر ديوان 3000، الرباط، ط.1/1994.

- حميد لحميداني: بنية النص السردي، المركز الثقافي العربي، بيروت، ط./1991.

- عبد اللطيف محفوظ: وظيفة الوصف في الرواية، دار اليسر للنشر والتوزيع، ط.1/1989.

- ياسين النصير: الرواية والمكان، الموسوعة الصغيرة 57، منشورات وزارة الثقافة والإعلام، 1980.

- محمد بن عبد الجبار النفري: المواقف والمخاطبات، تحقيق أرثر أبري، تقديم وتعليق عبد القادر محمود، الهيئة المصرية العامة للكتاب 1985.

ـ المجلات والملاحق الثقافية:

– سامية أحمد أسعد : الرواية الفرنسية المعاصرة. مجلة عالم الفكر، م3، ع3، 1972.

– أنجي أفلاطون: نظرة إلى الفنان المصري وعالمه المعاصر، مجلة المعرفة، ع 134، 1973.

– أوكامبو أوروزا : محاولة اقتراب من الواقعية السحرية، ترجمة نرمين إبراهيم، مجلة الثقافة الأجنبية.ع2، س14، 1994.

– باريتيز رولان: آلان روب غرييه – اليوم، مجلة الكاتب، ع 198. 16/1977.

– غاستون باشلار: إنشائية حلم اليقظة، ترجمة أبو يعرب المرزوقي، مجلة الثقافة الأجنبية.ع2، س 1982/2.

– مالكوم برادبري: الرواية اليوم، ترجمة سلمان الواسطي، مجلة الثقافة الأجنبية.ع3، س1982/2.

– صبري حافظ: الحداثة والتجسيد المكاني للرؤية الحداثية. مجلة فصول، م4، ع4، يوليو، أغسطس، سبتمبر 1984.

– صبري حافظ: محطة السكة الحديد، الحساسية الجديدة واستخدامات المكان الأدبية.جريدة بيان اليوم، الإثنين 30 ماي 1994.

– محمد حافظ دياب: جمالية اللون في القصيدة، مجلة فصول، م5، ع2، يناير، فبراير، مارس 1985.

– بطرس الحلاق: الدائرة وتخلخلها في نجمة أغسطس، مجلة الباحث، ع4. 1979.

– إدوار الخراط: ليس للجسد حدود، مجلة إبداع، ع9، س5، 1997.

– محمد خلاف: النص الخراطي: تأسيس الواقع النفساني، مجلة العربي المعاصر، ع42، 1996.

– ميكال دوفرين: «الشعرية» ترجمة نعيم علوية، مجلة الفكر العربي المعاصر، ع10، 1992.

- سمر روحي الفيصل: بناء المكان الروائي، مجلة الموقف الأدبي، دمشق، ع2- 3/1996.

- مصطفى الرواص: فضاء بيروت في رواية «سياق المسافات»، مجلة الصورة، ع1، س1، خريف 1998.

- طارق الشريف: معنى الفن عند العرب، مجلة المعرفة، ع 124، نيسان 1973.

- يوسف شكير: شعرية السرد الروائي عند إدوار الخراط، مجلة عالم الفكر، ع1، م30، يوليو، سبتمبر، 2001.

- مطاع صفدي: بحثا عن النص الروائي، مجلة الفكر العربي المعاصر، بيروت، ع48- 49/1988.

- مطاع صفدي: مغامرة الاختلاف والحداثة، دار الكتاب الإسلامي، القاهرة، ط2/1992.

- مجاهد عبد المنعم مجاهد: الاغتراب والتشيؤ، مجلة المعرفة، ع139/1977.

- جابر عصفور: تسميتان متعاقبتان، جريدة الحياة اللندنية، ع13004، الأحد 11 أكتوبر 1998.

- نعيم عطية: الأوتوماتية في الشعر السريالي، مجلة فصول، م1، ع4، يوليوز 1981.

- لؤي علي خليل: المكان في قصص وليد إخلاصي، مجلة عالم الفكر، م25، ع4، أبريل/ يوليو 1997.

- يمنى العيد: جمالية المكان والحنين إلى المدينة المفقودة، ، مجلة الآداب، ع9- 10، أيلول، تشرين الأول. س 5/1997.

- عيسى مخلوف: الماء والمرأة، مجلة مواقف، ع69، خريف 1992.

- ريتشارد فان ليوفن: المدينة النمطية، المكان مجازا في ألف ليلة وليلة، ترجمة فاضل جكتر، مجلة الآداب، ع9- 10، أيلول، تشرين، س45، 1997.

- صلاح فضل: شعرية السرد الدرامي عند حنا مينة، مجلة إبداع، ع8، أغسطس، 1991.

- بيير فونتاني: صور المقال. ترجمة أحمد درويش، مجلة فصول، م5، ع3، أبريل، مايو، يونيو، 1985.
- لودزيمير: فلسفة الوعي بالزمن، ترجمة محمد هناء متولي، مجلة الثقافة الأجنبية، ع2، س1982/2.
- غالب هلسا : المكان في الرواية العربية، مجلة الآداب، ع2- 1980/3.
- محمد الهرادي: مكونات الفضاء الروائي في أبراج المدينة المفقودة، مجلة آفاق، ع4، دجنبر 1979.
- سعيد يقطين: تساؤلات منهجية حول نقد الرواية المغربية، مجلة آفاق، ع3 - 1984/4.

- الأطروحات والرسائل الجامعية:

- عبد المالك أشهبون: عتبات الكتابة في الرواية العربية، رسالة مسجلة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز - فاس.
- أعبو إسماعيل: تجليات الحداثة في الرواية العربية، رسالة مسجلة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس.
- الزهرة إبراهيم: الجسد والقناع والدمية، رسالة مسجلة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس.
- رشيد بنحدو: النص الأدبي من الإنتاج إلى التلقي، رسالة مسجلة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس.
- محمد منيب البوريمي: الفضاء الروائي في الرواية المغربية الحديثة، رسالة مسجلة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس - الرباط.
- إبراهيم تاكان: الفضاء الروائي في الأعمال الروائية لغسان كنفاني، رسالة مسجلة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس - الرباط.
- عبد الكريم جمعاوي: الخطاب الواصف في الرواية العربية، رسالة مسجلة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، ظهر المهراز، فاس.

- حسن نجمي: الفضاء والهوية في روايات سحر خليفة، رسالة مسجلة بكلية الآداب والعلوم الإنسانية، جامعة محمد الخامس - الرباط.

- الكتب الأجنبية:

- Alain robbe - Grillet, pour un nouveau roman. Ed: minuit 1963.

- Bernard valette: esthétique du roman moderne, Ed: Nathan.

- Charle Grivel: production de l'intérèt romanesque, Ed: Mouton 1973.

- Françoise van rossum: Guyom, critique du roman, Ed: Gallimard.

- Gaston bachelard: la poétique de la réverie. Ed: RUF, paris, 1978.

- Gerard genette: Figure 2. Ed: seuil, paris, 1966.

- Gerard genette: Figure 3. Ed: seuil,paris, 1972.

- Iouri Lotman: La structure du texte artistique, Ed: Gallimard, 1973.

- Jean Weisgerber: l'espace romanesque, Ed: l'age d'homme 1978.

- Jean - Yve tadié: le récit poétique. Ed: PUF 1978.

- Jean - Yve tadié: le roman au XX éme siècle. Ed: Belfond, 1990.

- Ludovie Janvier: une parole exigeante, Ed: minuit 1964.

- Marguerite- M Dubois: une parole exigeante, Ed: Librairie la rousse, 1989.

- Philipe Hamon: Introduction a l'analyse des descriptif, Ed: Classique, Hachette, 1981.

- Philipe Hamon: personnel du roman, Ed: Gallimard, 1983.

- Roland barthes: Essais critique, paris, Ed: seuil, 1964.

- Tomacheveski: la théorie de la littérature, Ed: seuil, paris 1965.

- Yve Reuter: Introduction à l'analyse du roman, Ed: Mise a jour DUNOD 1991.

ـ الدوريات والمجلات الأجنبية:

- Florence de chalenge: Espace, regard et perspective, revue littérature, N: 65 Février, 1987.

- Jean Molino: logique de la description, revue poétique 91, septembre, 1992.

- Roland bourneuf, organisation de l'espace dans le roman, revue etude littéraire, avril, 1970.

- Roymond Debray, Genette, traversée de l'espace descriptif, revue poétique, 51, 1982.

- Philipe Mastière: la chambre au miroir, revue littérature, N°43, octobre, 1981.

الفهرس

الفصل الثاني:

الفصل الثالث:

الفضاء

في الرواية العربية الجديدة

إن اختيار رواية "مخلوقات الأشواق الطائرة" لإدوار الخراط من أجل مقاربة الفضاء الروائي فيها. لا يسلب باقي الأعمال الروائية التي اهتمت بالفضاء قيمتها التمثيلية، ورغم كون التجريب سؤالاً جماعياً إلا أننا لم ندرس متناً متعدداً ومتبايناً؛ وإنما اكتفينا بنموذج واحد تجنباً للتشتت والتكرار، وتحقيقاً للدقة العلمية والتحكم في المتن، وهي أمور تعتبر من المطالب الأساسية في تحليل النص الروائي، لأننا نريد حصر ملامح تشكل الفضاء في الرواية العربية الجديدة مساهمة منا في تأسيس مشروع نقدي لا يزال في طور التبلور.

وقد أهمل الفضاء من قبل النقد لالتباسه بالمكان الواقعي، حيث ظل لفترة طويلة خاضعاً للقراءة الساذجة. لأن المبدع التقليدي اهتم بوصف المكان والمبالغة في تحديده وتعيينه، وذلك بغية محاكاة الواقع ومطابقته، وقد أثرت هذه الدقة الوصفية سلباً على الفضاء، لتجريدها إياه مفهومه النصي، باعتباره عنصراً خيالياً مختلقاً، كالشخصية والحدث وغيرها من المكونات الحكائية الأخرى. وقد حقق الفضاء مع الرواية الجديدة تخلصه من الإسهابات الوصفية التي سلبته وظيفته، فحقق تقدماً مكَّنه من احتلال مركز هام في البناء السردي، وأثبت حضوره كبنية وكدور وظيفي لا تزييني وكمساهم في الخلق الفن

وظل النظر إلى الفضاء الروائي باعتباره مرتبطاً

إلى أن حقق قفزة نوعية بفضل الدراسات الش

الحديثة التي استطاعت الحد من اللبس، والنظ

موجود من خلال اللغة.



9789933456658



للدراسات
والنشر
والتوزيع

